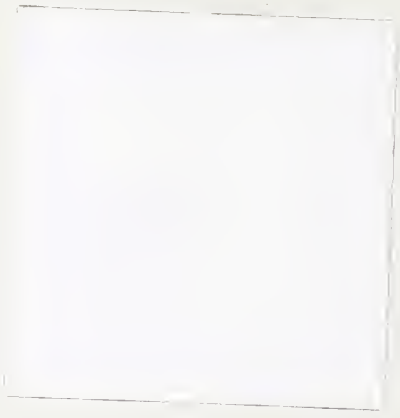


Die Rheinlande

Monatsschrift für deutsche Art und Kunst

Herausgeber: Wilhelm Schäfer

Siebzehnter Band
Januar – Juni 1909

Verlag der „Rheinlande", G. m. b. H., Düsseldorf

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/dierheinlande09unse

Die Rheinlande

Monatsschrift für deutsche Art und Kunst

Herausgeber: Wilhelm Schäfer

Achtzehnter Band

Juli – Dezember 1909

Verlag der „Rheinlande", G. m. b. H., Düsseldorf

Verzeichnis des Inhalts.

Kunstbeilagen:

	Seite
Daubner, Georg: Am Bach (Dreifarbendruck)	145
Alte Brücke (Tondruck)	149
Bergheim „	151
Kruzifix „	153
Vorfrühling „	155
Hofmann, Ludwig von: Ufer bei Messene (Dreifarbendruck)	109
Wandbilder für eine Museumshalle (Tondruck)	113
„ „ „ „ „	115
Pastellbild (Tondruck)	117
Notturno „	119
Kampmann, Gustav: Schwarzwaldhof im Schnee (Original-Lithographie)	37
Pappeln bei Wind (Tondruck)	41
Vollmond „	43
Schwarzwaldlandschaft „	45
Aufgehender Mond „	47
Keller, Friedrich: Karrenumschüttender Erdarbeiter (Vierfarbendruck)	181
Keller, Friedrich: Diskutierende Bauern (Tondruck)	185
Kohlestudie (Tondruck)	187
Steinbrucharbeiter „	189
Interieur „	191
Meyer, Claus: Holländisches Ehepaar (Vierfarbendruck)	1
Im Seemannsheim (Tondruck)	5
Lesendes holländisches Mädchen (Tondruck)	7
Porträt seiner Schwester „	9
Leibniz-Porträt „	11
Oberländer, Adolf: Bergwiese bei Schliersee (Vierfarbendruck)	73
Der Zwerg und die beiden Riesen (Tondruck)	77
Der verlorene Sohn „	79
Dämmerung „	81
Der Philosoph und die Viehherde „	83
Sattler, Josef: Sechs neue Initialen	165

Erzählungen und andere Prosa:

	Seite
Braun, Felix: Die Leibwache der Gräfin Jorinde	166
Finckh, Ludwig: Aus „Rapunzel"	70
Hatvany, Ludwig: Die Wissenschaft des Nichtwissenswerten (aus einem Kollegienheft)	27
Hauptmann, Gerhart: Im Theater des Dionysus	26
Hesse, Hermann: Aus der Werkstatt	94
Jacques, Norbert: Das Piratenkastell	129
Kassner, Rudolf: Der Helfer	135
Kellermann, Bernhard: Aus dem „Tor"	102
Köster, Adolph: Thedje Soetbeer	201
Loosli, C. A.: Eine Staatsrechnung	66
Schaffner, Jakob: Der Kilometerstein	21
Schwerdtfeger, Robert: Der Selbstmord Peter Gasterstedts	57
Sutter, Otto Ernst: Garten-Tagebuch	212
Thoma, Hans: Stichproben aus „Im Herbste des Lebens"	101

Gedichte:

	Seite
Carolus: Meine Vasen	177
Eulenberg, Herbert: Vier Sonette	135
Münch, Mimi: Lied der jungen Frau	209
Ostermann, A.: Bauernhochzeit	69
Wiegand, Carl Friedrich: Der tote Prinz. (Ein Trauermarsch)	104

Abhandlungen:

	Seite
Baum, Julius: Der Neubau der Stuttgarter Altstadt (mit 7 Abbildungen)	198
Baur, Albert: Die Kunstgewerbeschule Zürich und ihre Metallarbeiten (mit 6 Abbild.)	16
Brütt, Ferdinand: Die Madonna mit der Wickenblüte	139
Dehmel, Richard: Kunst und Volk	136
Dresdner, Albert: Alfred Messel und sein Werk	173
Hans von Marées	210
Ebinghaus, Karl: Hat sich der Geschmack in unseren Wohnungen gebessert? (mit 5 Abb.)	49
Eulenberg, Herbert: Franziskus von Assisi (Worte über ihn bei einer Feier zu seinen Ehren)	67
Everhardt, Gustav: Ins Nahetal (mit 4 Abb.	19
Flake, Otto: Straßburg (mit 9 Abbildungen)	157
Fontane, Oskar Maurus: Karl Gustav Vollmöller	96
Fortlage, Arnold: Claus Meyer (mit 4 Abbildungen.)	1
Geiger, Ludwig: J. P. Eckermann	61
Hamann, Richard: Gewand und Plastik (mit 4 Abbildungen)	98, 162
Hölzel, R.: Die Madonna mit der Wickenblüte	146
Knorr, Theodor: Georg Daubner (mit 4 Abb.)	145
Lederer, Victor: Ballett-Reform	29
Lichtenberger, Franz: Von den Knospen	31

Seite

Lissauer, Ernst: Zum Gedächtnis Ernst von Wildenbruchs 64
Über die Lyrik Adolf Freys 133
Zur Charakteristik Martin Greifs 207
Lüthgen, G. E.: Die Gesichtsvasen in kultur- und kunsthistorischer Entwicklung (mit 10 Abbildungen) 53
Lux, Jos. Aug.: Kunstgenuß im Automobil . 24
Meyer, Claus: Die Madonna mit der Wickenblüte 140
Naumann, Friedrich: Wir Deutsche . . . 104
Renard, Eduard: Die Gefährdung der Königl. Schlösser in Düsseldorf und Benrath . . . 53
S.: Meister Wilhelm der Wiedergekrönte . . . 32
Der Respekt vor historischen Bauten (mit 1 Abbildung) 128
Karl Spindlers Holzarbeiten (mit 3 Abbild.) 161
Schäfer, Wilhelm: Bernhard Hoetger (mit 4 Abbildungen) 13
Heinrich Tessenow (mit 8 Abbildungen) . . 89
Das Jenabild von Hodler im Zürcher Kunsthaus (mit 1 Abbildung) 126
Schaller, Hans Otto: Friedrich Keller (mit 3 Abbildungen) 181

Seite

Schönleber, Gustav: Die Madonna mit der Wickenblüte 140
Schur, Ernst: Gedanken über Volkskunst . . 204
Schwerdtfeger, Robert: Gustav Kampmann (mit 4 Abbildungen) 37
Ludwig von Hofmann (mit 2 Abbildungen) 109
Das Möbel als Schmuckstück. Zur Altherr-Ausstellung in Elberfeld (mit 11 Abbild.) . 121
Sticker, Georg: Naturgemäße Lebensweise . 104
Thoma, Hans: Die Madonna mit der Wickenblüte 140
Treu, Reinhold: Der Schillerpreis von 1908 34
Ferdinand von Saar und die Gesamtausgabe seiner Werke 176
Trübner, Wilhelm: Die Madonna mit der Wickenblüte 140
Uhde, Fritz von: Die Madonna mit der Wickenblüte 140
Veth, Cornelis: Adolf Oberländer (mit 2 Abb.) 73
Werner, H.: Die keramische Manufaktur des Großherzogs von Hessen (mit 11 Abbild.) . 193
Westheim, Paul: Eine deutsche Schriftgießerei. Gebr. Klingspor in Offenbach a. M. (mit 12 Abbildungen) 85

Besprechungen:

Seite

Dehmel, R.: Betrachtungen (Schäfer) . . . 141
Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk (Schäfer) 105
Faymonville, Dr. K.: Der Dom zu Aachen (Fritz) 142
Flake, Otto: Straßburg und das Elsaß (Schwerdtfeger) 178
Geiger, Ludwig: Goethe und die Seinen (Schäfer) 71
Hatvany, Ludwig: Die Wissenschaft des Nichtwissenswerten (Schäfer) 35
Hauptmann, Gerhart: Griechischer Frühling (Schäfer) 36
Griselda (Schäfer) 141
Hesse, Hermann: Nachbarn (Schäfer) 105

Seite

Kassner, Rudolf: Melancholia (Schwerdtfeger) . 141
Kellermann, B.: Der Tor (Schäfer) 178
Knauth: Rätsel der Baukunst (Schäfer) . . . 179
Lichtenberger, Franz: Allerlei vom Leben der Pflanzen (Schäfer) 36
Loosli, C. A.: Eine Staatsrechnung [Narrenspiegel] (Schäfer) 72
Lux, Jos. Aug.: Das neue Kunstgewerbe in Deutschland (W. Schäfer) 106
Magister Laukhardt (Schwerdtfeger) 214
Mombert, Alfred: Der himmlische Zecher (Schäfer) 214
Neue Reiseführer (Schwerdtfeger) 142
Sticker, Georg: Über Naturheilkunst (Schäfer) . 105
Thoma, Hans: Im Herbste des Lebens (Schäfer) 105

Notizen:

Seite

Goya-Ausstellung in Frankfurt a. M. 72
Eine Erbschaft in Straßburg 72
Altherr-Ausstellung in Elberfeld 72
In eigener Sache 72
Das Benrather Schloß 106
Vor Andernach 106
Die Erpeler Ley 106
Vom Bodensee 106
Im Karlsruher Kunstverein 107
Ausstellung Niederrhein 107
Der Reinfall der Kunstgeschichte 107
„Aus der Frankfurter Theaterchronik" von Fedor Mamroth † 107
Nacktkultur 108
Rheinführer 108
Das neue 25-Pfennig-Stück 108

Seite

Feuersichere Strohdächer 108
Der Rheingau in Gefahr 108
Berichtigung 108
Ein neuer Hornisgrindeturm? 143
Rheingausorgen 143
Aus Hessen 144
Das Düsseldorfer Schauspielhaus 144
Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1909 . 179
Der Olbrichbau in Düsseldorf 179
Karlsruher Kunst 179
Nachdem die Madonna mit der Wickenblüte . . 179
Die Berliner Kunstausstellungen 215
Die Graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Dresden 216
Natürliches Holz 216
Tschudi 216

Verzeichnis des Inhalts.

Kunstbeilagen:

Seite

Fischer, Otto: Motiv aus Buchwald (Vierfarbendruck) 253
Walddurchblick (Tondruck) 257
Schiffmühle (Tondruck) 259
Elbinsel (Tondruck) 261
Teich 263
Georgi, Walter: Der Herr Bürgermeister (Vierfarbendruck) 217
Mädchen mit blauem Kleid (Tondruck) . . 221
Markt (Tondruck) 223
Geheimrat Lamprecht (Tondruck) 225
Dame in Weiß 227
Hoffmann, Robert: Bach im Winter (Vierfarbendruck) 361
Blick gegen Boppard (Tondruck) 365
Parksee (Tondruck) 367
Schwetzinger Park (Tondruck) 369
Die Brücke (Tondruck) 371
Kreidolf, Ernst: Die Festzeiten (Achtfarbendruck) 393

Seite

Kreidolf, Ernst: Widmungsblatt: Die „Schlafenden Bäume" (Tondruck) 397
Ankunft der Hochzeitsgäste [aus den „Wiesenzwergen"] (Tondruck) 399
Der Kampf [aus den „Wiesenzwergen"] (Tondruck) 401
Besenbinders Tochter [aus den „Alten Kinderreimen"] (Zweifarbendruck) 403
Thoma, Hans: Der Wanderer (Vierfarbendruck) 325
Blick auf Frankfurt (Tondruck) 329
Alpenlandschaft (Tondruck) 331
Sonntagnachmittag (Tondruck) 333
Schwalbenflug 335
Würtenberger, Ernst: Johann Sebastian Bach (Original-Holzschnitt) 289
Selbstbildnis (Tondruck) 293
Der Kuhhandel (Tondruck) 295
Porträt (Tondruck) 297
Bauernmädchen am Fenster (Tondruck) . . 299

Erzählungen und andere Prosa:

Seite

Ammann, Karl Heinz: Die Geschichte des Goldsäckleins 379
Bassewitz, Gerdt von: St. Peter zu Köln . 348
Blaß, Curt: Das Märchen von Käthen im Winde 414
Carolus: Nebel am Rhein 384
Gorsleben, Rudolf John: Sprüche . . . 321
Koester, Reinhard: Ritter Blaubart . . . 349
Lissauer, Ernst: Jesus und das Neugeborene 250

Seite

Reuß, Franz: Vier Prosadichtungen (Verschlafenes Landstädtchen — Der Durchstich — Um Mittag — Der Affe) 286
Schäfer, Wilhelm: Der Pflegling 237
Die Trommel 413
Wie ich den Schiller kennen lernte 426
Schwerdtfeger, Robert: Kirmes 309
Spitteler, Carl: Die glückliche Jugendzeit . . 283
Steinhausen, Wilhelm: An Hans Thoma . 345

Gedichte:

Seite

Eulenberg, Herbert: Mäuselied 426
Faßbinder, Joseph: Unruhige Nacht . . . 317
Hasenclever, Walter: Die Abenteurer . . . 420
Hopfen, Hans: Friedrich Kiel, opus 73 . . 388
Aus dem Zyklus „Jugendliebe" 388

Seite

Schmidtbonn, Wilhelm: Der Dichter . . 320
Sternberg, Leo: Das Sterbezimmer . . . 357
Das Unsichtbare 357
Der Verliebte 357

Abhandlungen:

Seite

Ammann, Karl Heinz: Technik und Anschauung 242
Bacmeister, Dr. Ernst: In Konkurrenz mit dem Kunstwerk 382

Seite

Bie, Prof. Dr. Oskar: Kulturgeschichte des Stuhles (mit 22 Abbildungen) 405
Christiansen, Dr. Broder: Ein Problem der Porträtkunst 355

Seite

Clement, Franz: Luxemburg und die Luxemburger 351
Eulenberg, Dr. Herbert: Nachfolge Goethes 280
Fries, Dr. Fr.: Die Hellmalerei in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts . 282
Gaehde, Dr. Christian: Fritz Stavenhagen . 244
Gischler, W.: Robert Hoffmann (mit 9 Abbildungen) 361
Hesse, Hermann: Gute Erzählungen . . . 422
Jacques, Norbert: Eroberung der Luft . . 320
Kesser, Dr. Hermann: Ernst Würtenberger (mit 8 Abbildungen) 289
Lissauer, Ernst: Über Detlev von Liliencron . 318
Über Friedrich Naumann als Prosaiker . . 345
Hans Hopfen als Lyriker und Balladendichter 386
Über Agnes Miegel 283
Neue Lyriker 424
Loosli, C. A.: Vom Auf- und Niedergang der Volkstrachten 248
Lüthgen, G. Eugen: Echte Spitzen (mit 10 Abbildungen) 229
Naumann, Friedrich: Der Nachwuchs . . 356
Oswald, Josef: Der Kölner Dom und Heinrich Heine 273

Seite

Redslob, Dr. Edwin: Die Schatzkammer des Aachener Kaiserdoms (mit 8 Abbildungen) . 305
Rüttenauer, Dr. Benno: Vom Münchener Glaspalast 314
Ernst Kreidolf als Dichter und Künstler (mit 7 Abbildungen) 393
Walter Georgi (mit 7 Abbildungen) . . . 217
Schäfer, Wilhelm: In Hagen (mit 13 Abbildungen) 265
Das Warenhaus Tietz in Düsseldorf von J. M. Olbrich (mit 6 Abbildungen) 233
Was machen wir mit unserer Altstadt? (mit 3 Abbildungen) 377
Werkbund und Heimatschutz 389
Hans Thoma (mit 9 Abbildungen) 325
Ketzerei im Heimatschutz 341
Eine Friedhofsanlage von Wilhelm Kreis (mit 7 Abbildungen) 300
Schwerdtfeger, Robert: Moderne Technik und alte Kunst (mit 6 Abbildungen) 343
Dekorative Plastik (mit 7 Abbildungen) . . 337
Neue Edelschmiedekunst (mit 10 Abbildungen) 373
Singer, Prof. Dr. Hans Wolfgang: Otto Fischer (mit 7 Abbildungen) 253

Besprechungen:

Seite

Bie, Oskar: Das Kunstgewerbe (Schäfer) . . 428
Christiansen, Broder: Philosophie der Kunst (Schäfer) 360
Falke, Otto von: Das rheinische Steinzeug (Lüthgen) 322
Heimatkünstlerisches (Schäfer) 359

Seite

Falke, Otto von: Impressionismus, Die Bahnbrecher des (Baum) 358
Müller, Dominik: Verse (Maurer) 323
Prachtwerke (Schäfer) 427
Sieben Schwaben (Schäfer) 252
Zehn lyrische Selbstporträts (Lissauer) 287

Notizen:

Seite

Karlsruher Kunstgewerbe 250
In Düsseldorf 251
In der Kunstausstellung zu Wiesbaden . . . 251
Kleine Leute in der Kunst 252
Dreierlei Rokoko 252
Raubputz 252
Von der Sprache 252
Schundliteratur 287
Die Sehenswürdigkeit 288
Liliencrons Doktordiplom 288
Ein Frauenbund 288
Richard Muther 322
In Interlaken 323
Der Brandgiebel 324

Seite

Eine Schildbürgeridee 324
Offenbach 324
Die Thoma-Jubiläums-Ausstellung 324
Die Stadt im Festesschmuck 358
Zwei Sprachunfälle 359
Das Weltpostdenkmal 391
Hans Thomas siebzigster Geburtstag 392
Ein deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe 392
Moderne Fabrikbauten 392
In Konkurrenz mit dem Kunstwerk 392
Als und wie 392
Religiöse Malerei 427

Claus Meyer:
Holländisches Ehepaar.

Claus Meyer: Landschaft am Niederrhein. Bleistiftzeichnung.

Claus Meyer.

Er gehört zu jenen Abgeklärten, die, ganz ihrer selbst sicher, verhüllten Schrittes durch die Lande gehen. Er hat wohl kaum je den Streit der Meinungen um seine Kunst entfacht, hat selber früh gewußt, was er wollte und konnte, nie sich beirren und von seinem Wege ablenken lassen; mit seinem Pfunde wuchernd, hat er uns Werke geschaffen, die ganz der Abglanz seiner Natur sind: still und vornehm. Ohne alle „Schreibtischbegeisterung des Monographisten" kann das gesagt werden; aber auch keine modernitische Gesinnungstüchtigkeit kanns verkleinern.

In der Vorstellung des Kunstpublikums lebt Claus Meyer als der Schöpfer von religiösen Bildern im Stile Gebhardts — das sind nicht seine besten Sachen — und von Genrebildern in altholländischem Gewande. Jedenfalls sind außer den Galeriebildern (in Berlin, Breslau, Dresden, Karlsruhe, Leipzig, Barmen und Düsseldorf) einige zum Teil noch wertvollere Stücke in Privatsammlungen zu berücksichtigen. Und dann ist er weiteren Kreisen bekannt geworden durch seine Monumentalmalereien in Schloß Burg a. d. Wupper. Das ist ja ein höchstes Ideal, das einem Künstler vorschweben mag: die Wände gewaltiger historischer Bauten mit Schildereien zu bedecken, die dem Volke von den Ruhmestaten der Väter erzählen und durch die Verbindung mit der starrsten der Künste die meiste und längste Dauerhaftigkeit zu gewährleisten scheinen. Gerade auch bei Claus Meyer ist dieses Streben verständlich — wurden ihm doch die ersten starken künstlerischen Eindrücke durch ein Bauwerk: das Breslauer Rathaus. Und später, in Nürnberg (das war 1875/76. 1856 war unser Künstler in Linden v. Hannover geboren), ist es immer noch die Architektur, die, freilich in ihrer malerischen Erscheinung, ihn gefangen hält. Die troddelige Wirtschaft an der Kunstschule allerdings konnte ihn nicht befriedigen; er durchstreift schon von Morgengrauen an

die Winkel und Gassen, zeichnet und zeichnet und lernt viel in der Praxis: Empfindung für Luft- und Raumdarstellung mit zweidimensionalen Mitteln. Viel mehr als lodderig ist dann auch die Lehre an der Akademie in München nicht (1876 – 81), doch gewinnt hier das persönliche Verhältnis zu Langhammer, Strobentz, Peter Paul Müller, Keller-Reutlingen und Hugo König (also den späteren Begründern der Sezession) sowie zu Hans Olde günstigen Einfluß. Von Einfluß auch wird jetzt Menzel, der helläugige Beobachter, und es entspinnen sich in München weiter die Beziehungen zur Diez-Schule, zu Stauffer-Bern und zur Löfftz-Schule, die Claus Meyer mit Betonung „ausgezeichnet" nennt.* Es entstand dann schon 1884 ein so reifes Bild wie der „Klosterschüler" (heute in amerikanischem Privatbesitz), aber noch für ein Jahr und mehr ging der Künstler zu Löfftz und hat das nicht zu bereuen gehabt; siedelte dann nach Karlsruhe über und wurde 1895 als Professor an die Düsseldorfer Akademie berufen.

Das Land, das von so starkem Einfluß auf Claus Meyers Kunst werden sollte, die Niederlande, besuchte er (mit Kalckreuth zusammen) 1883 zum erstenmal, doch hat er genau in Erinnerung, daß das ihm so sympathische und in der Tat als Stimmungselement so dankbare Beguinen-Motiv schon viel früher als ideelle Vorstellung in ihm lebte, und daß er sich auf Grund von Bildern und Beschreibungen ganz damit vertraut machte, ehe er noch je eine Beguine gesehen. In München wirkten zunächst Pieter de Hoogh und dann, hier und anderwärts, die holländischen Kleinmeister, die Vermeer, Steen usw., danach erst die Primitiven, wie van Eyck.

Claus Meyer: Jan Pitter.

Unsere Abbildungen lassen Qualität und Wert derjenigen Werke Claus Meyers erkennen, auf die hier mit Absicht das Schwergewicht der Behandlung und Einschätzung gelegt wird. Es sind die feinen Interieurs, die eine subtile Malerei auszeichnet, raffinierte Stoffdarstellung und die Illusion der dritten Dimension, feinste Abwägung der Farben und Valeurs in- und gegeneinander. Das Ideal solcher Malerei (die nur dem Feinempfindenden ganz sich erschließt) gab wohl ein Früherer: der Delftsche Vermeer. Neben diesem, als ein minder Großer, der aber auch ein feiner Meister und Schwelger in den Farben des Binnenlichts ist, uns auch zeitlich näher steht, wäre noch der Vlame H. de Braekeleer (1840 – 88) zu nennen. Vielleicht hat ihn Claus Meyer nie gekannt; aber beide schufen sie Kabinettstücke verwandter Art. Es bleibt ja vollkommen gleichgültig, *was* in ihren Bildern dargestellt ist, es dürfen auch die (uns verdächtigen) Genreszenen sein — auch diese sind ja nicht um ihrer selbst willen gemalt, der echte Künstler kann auch mit *ihnen* echte Kunstwerke schaffen. Da werden Beguinen bei Gebet oder Gesang dargestellt, Mönche und Klosterschüler, und allerlei lachende, plaudernde, trinkende, spielende und schäkernde Leutchen daheim und im Wirtshaus, fast immer holländische Typen, von anmutiger und liebenswürdiger, doch nicht schwächlicher Auffassung; vereinzelt auch wohl mal reine Landschaften (wie das kostbare Schneeluftbild im Besitz des Künstlers). Die Zeichnung als solche ist stets von der Sicherheit und Exaktheit, die man als das spezifische Merkmal und die rühm-

* Die hier geäußerten Werturteile sind ein Ausdruck und Abglanz der subjektiven Meinungen des Künstlers selber. Herr Professor Claus Meyer hatte die Liebenswürdigkeit, in seinem Atelier dem Unterzeichneten einige Lebens- und Studienerinnerungen zu erzählen: das unmittelbarste, in diesem Falle also wertvollste, Material.

Claus Meyer:
Blick aus dem Atelierfenster.

liche Qualität der Düsseldorfer bezeichnet, erhebt sich aber nicht selten darüber hinaus in ihrer virtuosen Selbstverständlichkeit und Unmittelbarkeit. — Immer sinds ruhige Gegenstände, ruhige Menschen, ruhige Aktionen, die dargestellt werden; kein Lärm wird gemacht, kein schriller Ton stört den behaglichen Betrachtergenuß des Kulturmenschen, der mit feinen Sinnen auf die feine Sprache dieses Künstlers horchen mag. Ein Mensch spricht eben, der ein gemessener Norddeutscher ist und keine aufdringliche Pose kennt, einer, den man beneiden darf um eine Weltanschauung, die in Claus Meyers Wahlspruch sich ausdrücken ließe: „Es geht auch so". Das ist kein öder Quietismus, aber es spricht sich edle Resignation darin aus, und Ruhe der Seele, vornehme Abgeklärtheit des Menschen und Künstlers. Kein Hasten und Jagen gilt, nur ruhige Existenz — „es geht ja auch so — —"

Dr. Arnold Fortlage.

Claus Meyer: Interieur aus Überlingen.

Claus Meyer:
Im Seemannsheim.

Claus Meyer:
Lesendes holländisches Mädchen.

Claus Meyer:
Porträt seiner Schwester.

Claus Meyer:
Leibniz-Porträt im Deutschen Museum zu München.

Bernhard Hoetger.

Gegenwärtig zeigt der Bildhauer Bernhard Hoetger im Museum zu Elberfeld eine Reihe von Arbeiten, die ihn als ein bedeutendes Talent repräsentieren, freilich mit der Einschränkung, daß er von Einflüssen ausgeht, die vielleicht das nicht so sehr berühren, was er einmal machen wird und jetzt schon dem aufmerksamen Auge zeigt, als das, womit er in dieser Ausstellung zuerst verblüffend vielseitig wirkt. Hoetger ist ein Westfale, der zunächst in Düsseldorf unter Carl Janßen studierte, dann aber nach Paris ging, wo die übermächtige Persönlichkeit Rodins und das malerische Prinzip der Plastik jahrelang seiner jungen Begeisterung die Richtung gab.

Wohl mehr der Not gehorchend als dem eigenen Triebe hat er diese Zeit am besten festgelegt in kleinen Bronzegüssen von skizzenhafter Arbeit, die dem Laien eine Art wildgewordener Nippfigürchen darstellen mögen, immer voll Bewegung sind und durch die Wucht ihres Lebens manchmal über das notgedrungene Format hinausstreben. Zum Teil aber sind es Kinderfiguren wie der bretonische Knabe (Abb. 1), wo sich der harmlose Inhalt mit der gewählten Größe einigermaßen deckt, und der Beschauer mit Behagen der künstlerischen Beobachtung folgen kann. Geht er über dieses Format hinaus, z. B. mit einem männlichen Kopf, so behält seine Technik zwar den frischen Schmiß, aber sie kommt im Gefühl der Größe nicht ganz mit, sie ist in Gefahr, gewaltsam und übertrieben zu werden, wenn sie ein dämonisches Symbol fassen will. Daß von seinen größeren Arbeiten dieser Art die Statuette eines sitzenden Arbeiters, der mit lächelndem Gleichmut über den Berg seiner eigenen Lumpen und Knochen hinweg uns ansieht, lebendiger wirkte als die höher zielenden, mit ihrem wirklichen grotesken Humor: daraus hätte man einen Hinweis auf seine eigentliche Begabung nehmen können; wenn nicht aus der gleichen Zeit der Torso eines kleinen weiblichen Aktes zu sehen gewesen wäre, in dem alle Übertreibungen der malerischen Plastik bis an die Grenze der edlen Form zurückgebildet waren: Der Sinn der Hoetgerschen Begabung ging von Anfang an weder aufs Groteske noch auf das Dämonische, sondern auf das Edelschöne. So mußte er sich ganz von selber aus dem malerischen Impressionismus befreien, statt sich — wie der Italiener Rosso etwa — in Übertreibungen weiter zu verstricken. Er war im guten Sinn ein Schüler Rodins und brauchte kein Nachahmer von ihm zu werden, weil er wirklich an ihm lernte.

Schon im Juniheft 1905 (Seite 205) konnte ich eine Mädchenbüste von Hoetger abbilden, die eine selbständige und feine Begabung bewies. Sie war auch jetzt in Elberfeld und sie ist tatsächlich eines seiner besten Stücke. Wie aus ihrer leicht vernarbten Bronzekruste in einer andern Technik (etwa in Marmor) die Formen sich klar zu großen und schönen Flächen runden würden, das bewies Hoetger mit einer andern Büste, die wiederum das Motiv des schön vorgebogenen Frauenhalses an einem merkwürdigen Antlitz zeigte. Schon die Abbildung (2) davon läßt deutlich erkennen, wie diese Züge zur Stilisierung drängen; das Typische darin ist so einheitlich, auch seltsam fremd, daß sich die

Bernhard Hoetger: Bretonischer Knabe. (Bronze.)

Bernhard Hoetger: Weiblicher Kopf. (Bronze.)

„idealisierte" Auffassung davon gleichsam von selber einstellt. Hoetger hat sie in dem bekannten Marmorkopf versucht, der auf der Kölner Ausstellung 1906 viel bewundert wurde und der heute im Folkwang-Museum zu Hagen ist.

Daß er in diesem Fall aus einem Modell eine Art von ägyptischer Königstochter machte, war schon unnötig, lag aber von selber in der Bildung des Kopfes. Doch war es das erste Opfer an eine Bewegung, die unterdessen als Gegenströmung zu Rodin die jungen Pariser Bildhauer ergriffen hatte und wohl zumeist von Aristide Maillol ausging. Man sah ein, daß man mit dem malerischen Impressionismus trotz Rosso im Schatten Rodins blieb, daß man in diesem Jungbrunnen nach der leeren akademischen Form begeistert herumgeschwommen war, nun aber Sehnsucht nach dem „Land der Griechen" hatte. Wobei man den Umweg über Ägypten machte. Nicht zufällig steht bei Meier-Gräfe als Einleitung seiner Abbildungen zum „Kampf um den Stil" die Statue Ramses II. Aus ungeheuer hartem Steinmaterial mühevoll herausgeschlagen, können diese Stücke weder mit malerischer Oberfläche noch mit freimodellierten Formen prunken. Die Beine bleiben mit geschlossenen Knien sitzend nebeneinander, die Hände legen sich eng dem Körper an, der dadurch eine einzige Masse bleibt, von jener wuchtigen statuarischen Ruhe, die niemand sehnsüchtiger suchte, als in Paris die Impressionisten. So kam Maillol zu seinen Statuetten aus hartem Holz, die alles gotische Kantenwerk der Holzbildnerei vermieden, jenen ägyptischen Vorbildern gleich die Formen massig rundeten und in strenger Haltung beieinander hielten.

Bernhard Hoetger: Eva. (Holz.)

Solcher Holzbilder zeigte auch Hoetger einige in Elberfeld, und die abgebildete Eva (Abb. 3) mag einen Begriff geben, daß auf diesem Weg strenger Bindung der Formen die plastische Wirkung gründlicher und überzeugender zu erreichen ist, als mit dem verwirrenden Lichterspiel der Oberfläche. Aber wenn in einer Büste des bekannten Freiherrn von der Heydt die Oberfläche des starken Granits nun wieder in die Bronze übertragen wird, selbst in der Farbe: so wird man zu deutlich auf die ägyptische Anregung hingewiesen. Diese Büste ist von Hoetgers Arbeiten das wuchtigste Stück, aber sie sollte samt dem hölzernen Sockel aus zweierlei Granit geschlagen die unheimliche Geschlossenheit ihrer Formen im Material begründen.

Wenn auch nicht das auffälligste, das eigenste Stück Hoetgers bleibt trotz dieser neuen Wendung der Weibliche Torso, den die Kölner Ausstellung 1906 noch im Bronzeguß und in realistischer Ausführung zeigte. Unterdessen hat er auch ihn in Marmor idealisiert, und obwohl er darüber aus Ägypten schon in Griechenland angelangt scheint, wird niemand dieses Stück Plastik ohne einen Schauer heller Freude betrachten können (Abb. 4). Das ist weder Rodin, noch Maillol, noch Ägypten oder schließlich Griechenland, das ist ein Künstler, der wieder Geschmack genug für die seltenen Reize und Einfachheit genug zur Darstellung so großer Schönheit hat. So herrlich der Menschenkörper gewesen sein mag, der hier Modell stand, die künstlerische Behandlung hat ihn weit darüber hinaus gehoben und in die kleine Reihe schöner Werke gestellt, die uns das körperliche Ideal des Menschentums in unvergeßlichen Erscheinungen vor Augen stellen.

Wer nun sagen möchte, daß wir unterdessen durch die Wirkung Adolf Hildebrands in Deutschland anscheinend zum gleichen Ziel gekommen seien ohne Rodin, Maillol und Ägypten: der möge diesen Torso mit einem plastischen Stück der Münchner Schule vergleichen, um seine größere Schönheit einzusehen. Es gibt Unterschiede zwischen dekorativer und künstlerischer Vereinfachung, die dabei deutlich werden. Bernhard Hoetger hat uns ein Stück der feineren Kultur im Westen beimgebracht, aber es gehört ihm, weil er es sich für seine eigene Begabung erworben hat. Daß er diese pflegen möchte, ist unsere Hoffnung auf ihn als einen der Wenigen, die eine künstlerische Hoffnung ihres ganzen Volkes, nicht einer lokalen Gemeinschaft sind. Wie oft er noch nach Paris gehen und welche Anregungen er sich dort holen wird, ist schließlich seine Sache. Wenn es ihm nur gelingt, sich selber zu behaupten und zu entwickeln wie bisher.

W. Schäfer.

Bernhard Hoetger:
Torſo. (Marmor.)

Einfaches Kaffeegeschirr aus Messing. (Geometrisch aufgebaut.)

Die Kunstgewerbeschule Zürich und ihre Metallarbeiten.

Wenn wir uns bestreben, die bange Frage zu beantworten, ob wir es im modernen Kunstgewerbe wirklich so herrlich weit gebracht haben, wie es nach der Unzahl von Aufsätzen scheinen möchte, die sich damit befassen, so wird unser Urteil immer unsicherer. Seit man das geistlose Abschreiben der historischen Stile aufgegeben hat, ist zuerst der Jugendstil und dann so manches Stilchen aufgekommen und wieder zu den Akten gelegt worden, daß wir uns oft gefragt haben: können wir denn nur noch Moden aber keinen großen Stil mehr schaffen? Und woran liegt es, daß so selten etwas ganz in sich Abgerundetes auf dem Markte erscheint?

Das liegt wohl nicht zum wenigsten an der Vorbildung der entwerfenden und ausübenden Gewerbekünstler. Die solide Meisterlehre früherer Zeiten ist für das Kunsthandwerk so selten geworden, daß sie kaum mehr genannt zu werden braucht. Es bleiben also noch die Kunstgewerbeschulen, die aber in der Form, wie man sie einst gegründet hat, den Untergang des Handwerks nicht zurückhalten konnten. Denn sie begnügten sich damit, gewerbliche Zeichner zu erziehen, die wohl darin bewandert waren, irgend einen Gegenstand mit den Zierformen des bestellten historischen Stils zu bekleiden, denen es aber an jeder technischen Ausbildung gebrach. Und als man endlich die Verderbnis einsah, die so über alles Kunsthandwerk kam, wußte man sich nur durch Flickarbeit zu helfen und gab den Schülern nebenbei einen Begriff von technischer Ubung. Aber das alte Unterrichtsziel blieb: der Schüler sollte in erster Linie kunstgewerblicher Zeichner werden.

Nun ist es aber Erfahrungstatsache, daß von zwanzig jungen Leuten, die eine Kunstgewerbeschule besuchen, nur einer die Anlagen besitzt, sich zum Künstler zu entwickeln, der technisch, praktisch und ästhetisch einwandfrei zu entwerfen versteht. Und das genügt auch vollkommen für die Erfordernisse des Lebens. Was wird aber aus den neunzehn andern? Sie haben nichts gelernt als zu zeichnen, und so müssen sie sich mit Kopieren und Kombinieren durchs Leben schlagen. Die einzige Originalität, die sie zu erringen vermögen, ist sinnlose Übertreibung. Und so ist durch diese Überproduktion an mittelmäßigen kunstgewerblichen Entwerfern die Entwicklung eines wirklich modernen Stils sehr gehemmt worden.

Standuhr aus Messing.

Der einzige Weg, der aus dieser Misere hinausführt, ist die Anlage der Kunstgewerbeschule als eine Reihe von Werkstätten. Nur so kann sich jeder Schüler in erster Linie zum kunstgewerblichen Arbeiter entwickeln, der die Technik vollkommen beherrscht. Und dann braucht nur jener zum Zeichner zu werden, den der Erfolg dazu anstachelt.

Das ist auch der Weg, den die Kunstgewerbeschule Zürich beschritten, seit vor ein paar Jahren Julius De Praetere ihre Leitung übernommen hat. Ihre Werkstätten für Raumkunst, für dekorative Malerei, für Textilkunst, für Graphik und für Metallarbeit, denen je ein fachmännisch gebildeter Leiter vorsteht, suchen den Schülern alles zu geben, was einst eine gute Meisterlehre bot.

Die Schöpfungen der Schule erklären sich ganz aus der Arbeits-

methode, die in allen Werkstätten die gleiche ist. Wir erläutern sie am Beispiel der Abteilung für Metallarbeit, die für das Entwerfen von De Praetere, für die praktische Ausführung von J. Vermeulen geleitet wird.

Gleich zu Anfang werden die Schüler mit dem Material vertraut gemacht, das sie zu verarbeiten haben. In methodischem Gang haben sie die einfachsten Formen, die technisch oft nicht die leichtesten sind, korrekt auszuführen. Ihr Werkzeug müssen sie sich selbst anfertigen, damit sie gründlich mit ihm vertraut werden. Dann werden praktische Aufgaben gelöst, wie sie das Leben täglich verlangt. Soll zum Beispiel eine Tischlampe verfertigt werden, so spricht man zuerst von den unumgänglichen praktischen Erfordernissen, wie Fuß, Säule, Lichtträger, Schirm, und der Form, in die sich jeder dieser Teile kleiden muß. Und damit wird eine Skizze geschaffen, die den Anforderungen der Praxis genügt, und die auch technisch einwandfrei sein wird, da der Schüler durch stete Arbeit gelernt hat, technisch richtig zu denken.

Silberner feuervergoldeter Becher mit grünen Schmucksteinen. (Geometrisch konstruiert.)

Ästhetisch aber ist diese erste Skizze noch vollkommen indifferent. Um nun die technisch und praktisch korrekte Lampe schön zu gestalten, wird sie nicht einfach, wie es noch vor wenig Jahren fast überall üblich war, mit allerlei Zierat überladen. Das erste Schönheitselement soll in der Form selbst liegen, in den edlen Verhältnissen.

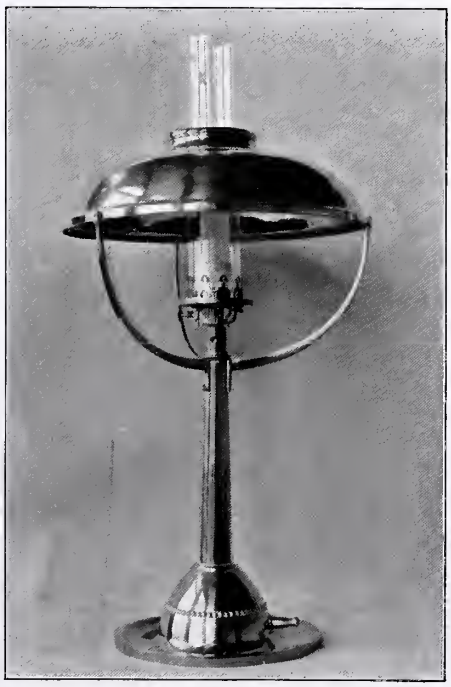
Und hier kommt nun in der Kunstgewerbeschule Zürich ein Prinzip zur Geltung, das schon die Ägypter und Griechen kannten, das die Basis der romanischen und gotischen Kunst bildete und das noch manche Künstler der Renaissance in ihrem tektonischen und architektonischen Schaffen anwandten.

Es ist das die Konstruktion auf geometrischer Grundlage. Sie allein schafft stets, wenn sie richtig gehandhabt wird, für das Auge wohlgefällige Formen und Räume. Und sie ist auch fähig, viel mehr als die bloß aufgeklebten Formen eines künstlich reproduzierten historischen Stils, eine Einheit in die Gegenstände zu bringen, die bewirkt, daß alle in Harmonie übereinstimmen.

Der Vergleich mit Harmonie, mit Musik kann noch genauer ausgeführt werden. Die Lampe zum Beispiel, von der wir sprachen, ist aus lauter Bogen zusammengesetzt, die sehr wenigen Kreisen entnommen sind.* Alle stehen zueinander in einem einfachen geometrischen Verhältnis, das durch Konstruktionen erreicht worden ist, und das wir mit den Verhältnissen der Schwingungszahlen der musikalischen Intervalle vergleichen können. Selbstverständlich braucht solche Proportion nicht immer zwischen Kreisen zu bestehen; sie kann sich auch auf Quadraten oder Dreiecken aufbauen.

Je mehr der Mensch das Auge für diese absolut unaufdringlichen Verhältnisse hat, um so mehr können wir ihn form-musikalisch nennen. Die Griechen waren es in hohem Grade; das beweist unter anderm der Säulenmodul. Und jedermann, der künstlerischen Geschmack hat, ist es heute noch.

Wie man eminent musikalisch sein kann, ohne die Prinzipien der Akustik zu kennen, so kann ein Künstler heute Formen und Räume schaffen, ohne die Gesetze geometrischer Proportion zu kennen, die er unbewußt anwendet, und die auch bei ihm nachgewiesen werden können. Aber auch das Umgekehrte ist richtig: der Akustiker vom Fach ist noch lange kein schaffender Musiker, und wer die Gesetze geometrischer Proportion als Mathematiker völlig beherrscht, wird deshalb noch keine schöne Form entwerfen können oder gar eine Architektur zu schaffen vermögen, die den Anforderungen der Einheit in der Vielheit entspricht. Der Gewerbekünstler wie der Musiker ist an die Fessel der Gesetzmäßigkeit gebunden; doch bleibt der Individualität beider ein weites Feld der Betätigung offen, und es ist nicht zu befürchten, daß der festfundierte Stil zur Einförmigkeit verführe.



Gaslampe aus Messing. (Geometrisch konstruiert.)

De Praetere ist Vläme. Holländer waren es, die zuerst wieder auf die Notwendigkeit fester geometrischer Proportionen hinwiesen, zuförderst de Groot, de Bazel, Lauweriks und Berlage; Berlage besonders in seinem Werk: „Die Grundlage und Entwicklung der Architektur", das vier Vorträge umfaßt, die er im Jahre 1907 am Kunstgewerbemuseum Zürich gehalten hat.

Man hat denn auch oft gesagt, daß die Arbeiten der Zürcher Schule

* Wir hoffen, auf diese interessanten Dinge eingehend und unter Beifügung von Entwürfen mit der eingezeichneten Konstruktion noch zurückzukommen.

Die Red.

keinen speziell schweizerischen Charakter zeigten. Das mag in gewissem Sinne auch stimmen; aber es ist kein Vorwurf. Denn die gute Tradition mit der Arbeit der alten Schweiz, wie sie das Landesmuseum in Zürich zeigt, ist vollständig zerrissen. Das kunstgewerbliche Schaffen der letzten Jahrzehnte wies die gleichen Mängel auf, die auf dem ganzen Kontinent zutage traten, und wo sich eine Originalität zeigte, da war es in der Souvenirkunst der Fremdenindustrie. Und die war traurig genug. Es wäre kleinlich, richtige Grundsätze für eine neue Gewerbekunst deswegen zu bemängeln, weil sie nicht auf heimischem Boden gewachsen sind. Sind doch diese Grundsätze so weit, daß sie kein Hindernis sein können, wenn sich einmal nationale Qualitäten geltend machen sollten.

Silberne Brosche mit Stein.

Nach diesem festen System werden die als praktisch und technisch richtig befundenen Skizzen auf ästhetische Reinheit der Form kontrolliert und korrigiert. So erhält jeder Schüler Anhaltspunkte, die ihm bleiben, auch wenn er die Schule verlassen hat. Die Resultate des Unterrichts haben sich denn auch schon in manchen Fällen als beständig erwiesen und die Kunstgewerbeschule ist immer mehr zu einer Anstalt geworden, die die ganze Industrie befruchtet und für sie zur ästhetischen und technischen Zentralstelle geworden ist.

Die Abbildungen, die diesen Aufsatz begleiten, stellen Arbeiten von Schülern dar, die alle durch geometrische Konstruktion aufgebaut und nachgeprüft worden sind.

Es ist dazu noch zu bemerken, daß die eigenartige Schönheit eines jeden Materials eine andere Art der Behandlung verlangt hat. Bei silbernen Gegenständen, zum Beispiel Fruchtschalen, erzielen stark herausgetriebene Buckelmotive den höchsten Grad der Stoffbelebung. Bei Gold wirken kleinere und reicher gegliederte Buckel schöner. Bei poliertem Messing bringt die leichtgewölbte oder zum Zylinder gebogene Fläche den größten Effekt hervor.

Im allgemeinen wird nach dem Grundsatz gearbeitet, daß die Verzierung die gleiche Sprache sprechen soll, wie das Material, das sie belebt. Die mit der Punze ziselierten Ornamente sind rein geometrisch, und ihre Größe entspricht immer demselben System von Proportionen wie die Gesamtform.

Die Arbeiten der Kunstgewerbeschule Zürich, die unter anderm auf der internationalen Ausstellung zur Förderung des Zeichen- und Berufsunterrichts in London einen bedeutenden Erfolg davongetragen haben, zeigen alle den Charakter einer seltenen Reife und Ruhe. Das ergibt sich aus ihrem logisch festbegründeten Stil. Denn wer Stil sagt, sagt Ordnung, und wer Ordnung sagt, sagt Ruhe, steht in dem genannten Werk von Berlage zu lesen. Nirgends drängt sich Originalitätssucht auf; nirgends macht sich Unsicherheit in der Formgestaltung bemerkbar. Das erklärt sich schon daraus, daß sich die Zürcher Schule konsequent von allem Naturalismus losgesagt hat.

Ihre Schüler treten mit sicherem Können und mit sicheren Prinzipien ins Leben hinaus. Sie kennen die Geheimnisse der schönen Form, nicht nur der schönen Dekoration. Das ist ein Ziel, dem alle Kunstgewerbeschulen nachstreben sollten. Dann möchte es gelingen, daß die Wohnung eines jeden, des Reichen wie des Armen, eine Stätte würde, wo ein jedes Ding durch Wahrheit in seiner Erscheinung und Logik in seinem Aufbau einen gewissen Kunstwert hätte.

Albert Baur.

Silberne Fruchtschale mit Punzverzierung.

Ins Nahetal.

Zwischen Bingerbrück und Bingen zieht in den grünen Strom ein moorig brauner Streifen, der ihm noch lang das linke Ufer säumt: die Nahe. Ihr Gewässer lockt zu keiner Fahrt, es ist fast nur ein großer Bach und kommt aus einem breiten ausdruckslosen Tal daher. Wer aber das bißchen Eisenbahn nicht scheut, wird sich an ihren Abenteuern reichlich belohnen. Denn so nebensächlich ihre Talrinne für den heutigen Verkehr ist, es muß einmal ein wichtiger Handelsweg gewesen sein: ungewöhnlich reich sind ihre Uferberge mit Schloß- und Klosterruinen besetzt, davon manche wie die Ebernburg, Rheingrafenstein, Schloß Dhaun und Sponheim, auch Dissibodenberg berühmte Namen haben.

Der untere Teil des Tals ist flach und ohne sonderlichen Reiz, nur daß man sich auf einmal wieder wie irgendwo am Oberrhein in Wiesen auf rotem Sandsteinboden findet, wodurch das Grün und jede Farbe der Landschaft durchaus verändert scheint, nach dem vornehmen Schiefergrau des Rheingaues bäurisch derb anmutend. Man fährt an letzten flachen Hügeln des Hunsrück hin und sieht in eine breite Ebene, die hinter dem Scharlachberg bei Bingen ihre Wiesen breitet. Die Nahe rinnt in Büschen hin und her, mit Gänsen überreich bevölkert.

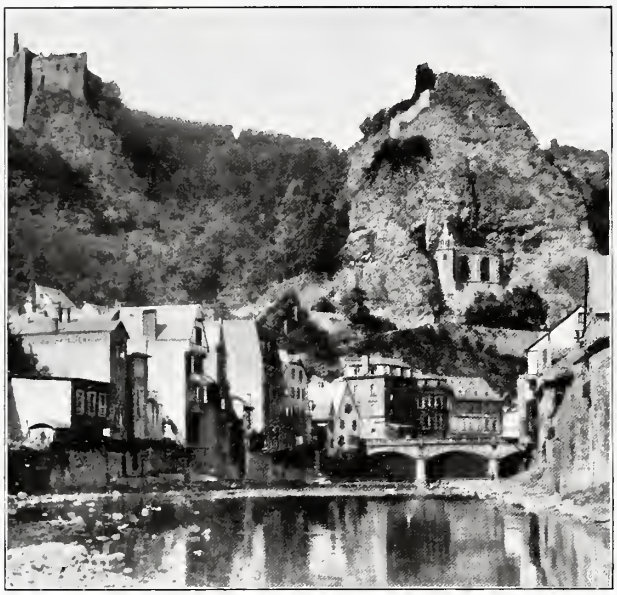
Das Hutten-Sickingen-Denkmal.

So kommt man mählich nach Kreuznach hin, dem vielberühmten Solbad an der Nahe, wohin die Menschen weniger zum Vergnügen, als zur Heilung gehen, obwohl auch fürs Vergnügen einiges besorgt ist. Die Stadt ist alt und reicht mit ihren Sagen und Mauerresten in die Zeit der Römer und ersten Christen. Das Schönste ist die alte Nahebrücke, auf deren Pfeilern sich die Menschen mit Wohnungen eingenistet haben. Auch wird dem Fremden noch das Haus gezeigt, wo ehemals Johann Georg Sabellicus Faust, Schwarzkünstler und Adept, als Schützling Sickingens wohnte, der ihn zum Rektor am Gymnasium machte. Die Bürger jagten ihn zwar bald davon; aber sein Verhältnis zu Sickingen ist für beide ehrend. Ob dessen Reichsrittergehirn freilich den Unterschied zu Hutten, Oolampadius, Bucer und Melanchthon, seinen andern Gästen in der „Herberge der Gerechtigkeit", empfunden hat? Denn Faust als Rektor am Gymnasium scheint etwas viel „Gerechtigkeit".

Die „Herberge" selber liegt ein Stündchen oberhalb; man geht zu Fuß das schöne Tal hinauf, darin sich zwischen Salinen und ihren Dornenmauern der Weg gemächlich in die Felsenenge zieht, die nun beginnt. Bald sieht man schon die „Gans", die mit dem „Rotenfels" der andern Seite hier Torwacht steht, zackige Porphyrfelsen spärlich bewachsen. Der eigentliche Augenpunkt, das „Glanzstück" dieser engen Talwelt aber ist der „Rheingrafenstein", nächst der Lorelei der berühmteste Fels des ganzen romantischen Rheingebiets. Nicht anders als ein Riesen-Mammutzahn wächst er senkrecht aus dem Wasser der Nahe auf, 132 m hoch, und trägt auf seiner Spitze kaum erkennbar, so sehr sind ihre Räumlichkeiten als Höhlen in den Fels gegraben, die Reste der alten Rheingrafenburg. Dagegen wirkt die „Ebernburg" der Sickinger fast wie ein Bauernhof. Sie hebt sich weitläufig auf dem Hügel gegenüber zwischen Alsenz und Nahe, die hier zusammenfließen, und mitten vor ihrer Ansicht steht in halber Höhe das Sickingen-Hutten-Denkmal. Ob man sie Freunde nennen darf? Hier ist der Sickingen ein aufrechter Ritter, der Hutten ein von Leidenschaften verzerrter Kerl, der ihn aufhetzend an der Schulter reißt. Soviel ich weiß, das einzige Denkmal, was diese heldenhafte Feuerseele gefunden hat, abgesehen von seinem Plätzchen auf dem Lutherdenkmal in Worms. Und doch ist dieser geniale Mann einer der deutschesten Gestalten und mit Luther der Begründer unseres deutschen Schrifttums. Ohne diese Feuerflamme wäre die deutsche Reformation eine bäurisch-mönchische Bewegung, in ihm tritt ihr der deutsche Adel bei, zugleich der Humanismus edelster Bildung. Denn dieser Ritter war im Kloster erzogen und hatte als Schüler zu den Füßen der feinsten Humanisten gesessen, wie auch die meisten seiner Schriften lateinisch und erst die aus den letzten Jahren in deutscher Sprache geschrieben waren. In keinem Kopf ist der Gedanke der deutschen Reformation, die Selbständigkeit des deutschen Volkes, los von Rom nicht nur auf kirchlichem Gebiet, die wir bis heute nicht erlangen konnten, lebendiger gewesen, als in seinem. Und als er auf der Insel Ufenau im Zürichsee als heimatloser Flüchtling mit 35 Jahren starb: ist der Gedanke mit ihm gestorben, um einmal noch im Reichsfreiherrn Stein kurz zu erwachen.

Wie der Hutten an dem mächtigen Sickingen des Denkmals hängt, der ihm wie auch dem Schwarzkünstler Faust Herberge gab, unfähig, den wahren Ritter in seine Ideen vom deutschen Volk hineinzureißen, wie er in wilder Leidenschaft, weisend und greifend zugleich, den Arm ausstreckt nach seinem Ziel, das von dem andern weder erstrebt, noch überhaupt begriffen wird, sodaß er auf der Grenze des Ritters von der traurigen Gestalt dasteht: das wirkt wie ein schauriges Symbol der Kämpfer, die in das dicke deutsche Blut den Feuertrank des Geistes bringen möchten.

Das Tal der Nahe weiter hinauf gehörte ganz der Reichsritterschaft. Aus allen Nebentälern schauen die Ruinen ihrer Schlösser herein. Sponheim, Dhaun, Schloß Böckelheim, die Kyrburg, der Brunkenstein und Steinkallenfels, auch Wartenstein: das hängt hier alles auf wenige Stunden ineinander. Bis hin nach Oberstein, wo die Vergnügungsfahrt ins Nahetal beendigt wird. Die Eisenbahn ist zuletzt ein Stückchen Kunstbahn; von der letzten Station bis Oberstein zwanzig Brücken und zehn Tunnels: ein bißchen Schwarzwaldbahn im kleinen Stil, sowie das ganze Tal von Oberstein kleinbürgerliche Romantik ist, fast Kinderspielzeug. Erst liegt, rechts



Oberstein.

Rheingrafenstein.

von der Bahn, ein dicker Fels im Gras, der oben herunter gefallen ist und lustigerweise ein Häuschen drunter vor Regen schützt. Dann stehen über dem dicht ins Tal gedrängten Ort zwei Burgen auf den Porphyrwänden, wie auf den alten Meisterbildern so kühn und primitiv zugleich, und dann zuletzt in der senkrechten Felswand mitten drin ein Kirchlein, in einer mühsam ausgehauenen Mulde, mit Dach und Türmchen. Mehr kann die Kinderphantasie kaum noch verlangen; denn in der Kirche quillt auch noch ein Brunnen aus dem Fels, und eine Sage von einem Sünder klebt daran, der seinen Bruder oben vom Schloß gestürzt und dann zur Sühne mit eigenen Händen, trotz seiner Fürstlichkeit, die Mulde graben und das Kirchlein mauern mußte.

Nichts ist bezeichnender für den deutschen Kindergeist im Mittelalter und noch heute, als diese treue Pflege von Sagen, wo immer einer sich gegen die Kirche und ihre göttlichen Gebote vergeht und danach eine Ablaßarbeit verrichtet, die den Nachgeborenen als warnendes Exempel vor Augen steht. So gehört ein guter Teil der rheinischen Sagenwelt der kirchlichen Pädagogik an, die, wie wir vom Cäsarius von Heisterbach feststellen können, die besten Köpfe geschickt in ihren Dienst zu stellen wußte, um solche Geschehnisse auszumalen; die gegen die menschliche Lieblichkeit der evangelischen Gleichnisse von einer mönchischen Weltfremdheit sind, und in denen es eine andere Sühne als den Kirchendienst nicht gibt.

Häuser auf der Kreuznacher Brücke.

Die Industrie von Oberstein und dem benachbarten Idar ist wie die Reichsritterschaft nur noch Ruinenherrlichkeit. Achate zu schleifen und in Tombak einzufassen, ist kein Gewerbe, das noch lohnt. Und aus dem Onyx statt schlechten Lampenfüßen zarte Schalen und Gemmen zu schleifen und zu schneiden: ernährt wohl seinen Mann gelegentlich, wenn er ein Künstler ist, doch keine Bevölkerung. So geht es den Leuten an den Schleifsteinen dieser wasserreichen Täler wie sonst den Nagelschmieden: sie sind mit ihrem Handwerk aus der Zeit geraten; Anhängsel der Andenkenindustrie in den Bädern Kreuznach und Münster am Stein, die von besonders Neugierigen gelegentlich auch noch bei ihrem Handwerk besichtigt werden.

So sind es keine fröhlichen Gedanken, mit denen wir von unserm Tagesausflug wieder hinunterfahren an den breiten Rhein. Wir brauchen nur noch zu erfahren, daß diese enge Steinwelt des Nahetals das Raubgebiet des Schinderhannes war, um deutlich zu fühlen: dies ist wahrhaftig ein Sinnbild des deutschen Mittelalters in seiner kleinen Enge und Zerrissenheit, das endlich nichts mehr wußte, als sich in einem dreißigjährigen Kriege um pfäffische Hirngespinste selbst zu zerfleischen, und das uns die Sinnbilder seiner großen Gedanken, die gotischen Dome, unvollendet überlassen mußte. Es war ein Abenteuer, diese Fahrt; wir atmen freier, wenn wir den Rheingau wiedersehen, und können fast schon die Germania auf seinem Niederwald ertragen.

Gustav Everhardt.

Der Kilometerstein.

Von Jakob Schaffner.

(Hermann Hesse hat zwar seinerzeit „Die Laterne", das zweite Erzählungsbuch unseres rheinländischen Landsmanns Jakob Schaffner, sehr empfohlen. Aber mit rätselhafter Kühle wehrt sich der deutsche Leser, der unterdessen — wie die Auflagen der „erfolgreichen Autoren" beweisen — ein wahrer Gierschlund geworden ist, gegen ihn, wie er seinerzeit weder Gottfried Keller noch C. F. Meyer aufkommen lassen wollte. Ich nenne die beiden nur, weil sie Landsleute des Baslers Jakob Schaffner sind; seine Art zeigt viel eher auf den Norddeutschen Raabe als auf diese. Ich drucke mit Erlaubnis des Verlegers (S. Fischer, Berlin) hier ein Stück der Sammlung ab, um unsern Lesern zum wenigsten das Geständnis abzuzwingen, daß hier ein Dichter mit der deutschen Sprache hantiert. Ich persönlich bin der Meinung, daß dieser Kilometerstein einmal zu den berühmten Stücken deutscher Prosa gerechnet werden wird. S.)

* * *

Die Zeit ging gegen Mitternacht. Der Sturm war los, der Himmel mit dunklem langgestrecktem Gewölk belebt, das an einen aufgeregten endlosen Zug Delphine erinnerte. Über dem Gewölk schien der halbe Mond.

Der Kilometerstein Nr. 34 neben der Landstraße schimmerte furchtsam durch die erregte Dunkelheit. Es war ein kleiner weißgekälkter Basalt. Seine einzige Nachbarschaft bestand aus einem entlaubten alten Nußbaum, der überm Straßengraben zwei Schritt im Ackerfeld drin stand. Der Nußbaum bewegte seine Äste im Sturm durcheinander. Es sah aus, wie zwanzig sinnlos aufgreifende Arme eines einzigen frischgeköpften Rumpfes. In einer Astgabel saß unbehaglich eine Eule und schrie; ihre glühenden Augen schwankten in den Zweigen mit der allgemeinen Bewegung hin und her wie zwei Diebslaternen. Hundert oder zweihundert Meter jenseits der Straße ging ab und zu ein Mondgespenst ohne Füße langsam vor einem Wald vorbei.

Ein Glockenschlag fuhr im Sturm über die Straße. Es war dreiviertel. Gleich darauf setzte ziemlich plötzlich der Sturm ab; es wirkte, wie wenn eine Halle voll Maschinen stillgestellt wird. Zugleich fiel der Mond zwischen das Gewölk, wodurch die nächtige Gegend mit der einsamen Landstraße sofort mit einem helltrüben Licht überschwemmt wurde. Wald und Feld ward in Sichtbarkeit gezogen. Ein Dorf verbarg sich vor der untraulichen Wetterhelle hinter der Straßenbiegung. Auf der Straße näherhin erklang kurz abgerissen das Rollen eines Fuhrwerks, darauf allein der völlig regellose Hufschlag eines Pferdes. Es tönte, als ob das Pferd scheu geworden sei vor dem raschen Regenschein; und wie noch ein Wolkenschleier vor dem Mond riß, trat in sichtliche Erscheinung, daß ein Schimmel zweihundert Schritte in der erhellten Nacht schräg vor einem Fuhrwerk über der Straße stand und mit den Hufen aufgeregt den Boden schlug, ohne sich vor- oder rückwärts zu bewegen.

So schnell wie sich die Gegend illuminiert hatte, trat die Finsternis wieder zu. Ein dunkler, fischgestaltiger Wolkenleib schwamm herbei und schob sich platt in den hellen Riß. Wie Ruß und Tinte fiel es aus der Höhe in die Helligkeit hinein; in Zeit von einer halben Minute war das Dorf hinter der Straßenbiegung wieder in die Nacht eingeschwärzt, und Feld und Wald ausgewischt, als wären sie nicht vorhanden. Furchtsam wie zuvor schimmerte der kleine weiße Kilometerstein um sich. Schwarz ragte der Baum vom Feld in die Nacht auf. Ein Stückchen Straße dämmerte bleich vorbei und verlor sich zehn Schritte auf und ab spurlos im Dunkel. Der Sturm setzte wieder ein, und die Eule, die so lange geschwiegen hatte, begann auf ihrem Sitz wieder zu schreien.

Es vergingen darauf etwa acht oder zehn Minuten unterm zunehmenden Brausen und Pfeifen des Sturmes. Vom Nußbaum fiel ab und zu ein abgebrochener Zweig neben dem Kilometerstein herab. Die Finsternis lebte. Jetzt hob sie sich eine halbe Mannshöhe vom Boden, schwebte einen Atemzug lang schwankend in der geringen Höhe und sank mit fühlbarer Schwere auf die nassen Felder zurück. Nun verdichtete sie sich mit Zuzug von außen her; dann trat sie gleichsam einen launischen Schritt in sich selbst zurück.

Die Eule wandte ihre Augen nach der Richtung des Dorfes gegen die Dunkelheit. Dort heraus erklang in großer Nähe wieder das kurz abgebrochene Räderrollen durch den Sturm, und dann das aufgeregte Hufschlagen des Pferdes. Das Geräusch gab das Anhören, als ob das Pferd rasend galoppiere und dazwischen plötzlich einhalte, um sich aufzubäumen, aber es kam immer von derselben unsichtbaren Stelle. Mitgeschehend begann eine männliche Stimme zu schelten, durcheinander hell, rauh und heiser vor Zorn und Aufregung, und die Worte erwiesen, daß dem Menschen die Situation so wenig gehörte wie dem Tier. Dazwischen strengte es immer einen Ruck in die Stimme, der vom wiederholten wütenden Anreißen der Zügel herrührte. Endlich begannen Peitschenhiebe zu sausen, Schlag auf Schlag, zehn, fünfzehn, zwanzig, dreißig. Die Peitsche pfiff und klatschte. Das Pferd schlug rasende und immer rasendere Wirbel mit den Hufen. Der Sturm brauste voll und orgeltönig über das Feld heran. Die Finsternis stand mit geheimer Bewegung gruppenweise umher.

Ein großer schwarzer Neufundländerhund tauchte aus dem Dunkel auf. Er trabte einige Schritte, dann blieb er stehen und sah gegen den Wald, vor dem wieder eine Lichterscheinung vorüberging. Er befand sich sichtlich in Angst und Erregung. Seine Augen leuchteten, bisweilen flackerten sie auch gefährlich auf. Die Zunge hing ihm lang aus dem offenen Maul, seine Lungen arbeiteten angestrengt und mit Geräusch, und seine Weichen flogen. Er knurrte und setzte sich wieder in Gang. Als er aber in die Nähe des Nußbaumes kam, warf er sich mit gesträubten Haaren scharf herum und begann ihn zornig anzubellen, erst in kurzen, gellen Haderlauten, dann in überhandnehmender Furcht immer anhaltender, bis ein langgezogenes wildes Heulen daraus ward. Das griff der Sturm frisch auf; er riß es ihm heiß von den Zähnen weg und stob damit klingend und singend in die aufgewühlte Nacht hinaus.

Indem der Hund heulte, kam das Pferd mit dem Wagen angerast. Es sprang mit seinem schimmernden Fell wie mit einem einzigen Satz aus der Finsternis heraus und stand plötzlich hochaufgebäumt, schnaubend und zitternd vor dem weißen Stein in seinem Geschirr auf den Hinterfüßen. Der Nußbaum warf wie eine verwunderte alte Frau die Arme hoch; aber der kleine Stein sah zwischen den Erscheinungen so ängstlich aus, als wollte er vollends in den Boden hinein versinken. Als das Fuhrwerk schon stand, klang im Sturm das Getöse von Rädern und Hufen noch einmal von einer andern Seite vorüber.

Der Fuhrmann sprang sinnlos vor Wut von seinem Sitz herab, lief zum Pferd vor und warf sich ihm mit beiden Fäusten in die Zügel. Die Zügel troffen vor Schaum und Angstgeifer. Das Tier hatte tiefe, irre Höhlen über den Augen. Die Augen glühten und wetterleuchteten aus dem weißen Kopf heraus. Das Pferd machte den Eindruck, als sei es daran, den Verstand zu verlieren. Es schlug mit den Vorderfüßen haltlos gegen den Sturm; die Hinterhufe klangen in dem grotesken Tanz, den es unter sich aufführte, auf eine wilde, tödliche Art von der Straße auf. Der Mensch hing der Kreatur mit dem ganzen Gewicht in den Zügeln, daß ihr die Gebißstange die Mundwinkel bis zum Zerreißen verzerrten; aber die gewollte Zurechtweisung wurde dadurch nicht bewirkt. Das Gehirn des Tieres erzeugte unter der vielseitigen Bedrängnis und Verwirrung immer neu den einen törichten Zentralbegriff von einer furchtbaren Gefahr, die von dem kleinen bleichen Stein neben der Straße drohe.

Der Hund sprang in großen Sätzen um den stumm geführten Kampf herum. Er bellte nicht mehr. Seine Augen glühten, und alles Haar stand ihm gesträubt vom Leib. Er wußte nicht, warum er herum rannte. Er war von einer unsinnigen Erregung befallen, die keine Ursache mehr hatte, als sich selber. Es schien ihm rot vor den Augen. Er kannte nichts mehr von seiner Umgebung. Einmal blieb er stehen und sah einen Augenblick stumpf und neugierig auf seinen Herrn: dann nahm er sein Laufen wieder auf, über den Kilometerstein ins Feld, unter dem Nußbaum vorbei, über den Straßengraben zurück, und um Pferd und Mensch herum über die Straße wieder gegen das Feld hinein. Alle drei Geschöpfe waren sinnlos vor Furcht und Wut. Jedes war der Feind des andern und das Grauen des andern. Alle fühlten, der Tod war mitten unter ihnen, und jedes sah im andern ein Hindernis, ihm zu entfliehen. Der Fuhrmann betete und fluchte:

„Gott soll mich verdammen! Heilige Maria, laß mich mit dem Leben davon kommen; ich stifte dir was. Jesus, Maria und Joseph, der Teufel ist in das Vieh gefahren. Da steigt der Satan schon wieder auf! Und wenn du nur verreckteſt! Kommst du denn nun gar nicht mehr herunter, Luder, Satan, verrückter Teufel? Jesus, Maria! Jesus, Maria!“ Er war nahe am Weinen. Seine Gedanken bewegten sich hurtig und immer hurtiger in demselben elenden Kreis herum wie in einer Rennmühle. Er schwitzte am ganzen Leib, sah mit unsicheren nassen Blicken zu dem schnaubenden Pferdekopf auf, und es tanzten ihm lauter wildgewordene Schimmel vor den Augen. Wenn ihm der kalte Sturm ins Genick wehte, so lief ihm eine Gänsehaut über den Rücken, und es war ihm, die Faust des Teufels greife nach ihm. Er zerfiel mit aller Vernunft und mit jedem Sinn, und hing in den Pferdezügeln auf Gnade und Ungnade zwischen Tod und Leben, mehr gewärtig des ersteren als des letzteren, welches ihm bereits so fernhin entschwunden war, daß nur das furchtbare und blödsinnige Gefühl der gegenwärtigen Situation in ihm lebte.

Der Nußbaum ächzte im Sturm und griff mit den Ästen umsonst in der gejagten Luft nach einem Halt herum. Der Sturm kam wie mit Ketten mit neuer Macht über das Feld herbeigeschleift. Zugleich brach der Mond mit einem Rand wieder durch das Gewölk.

Das war der Moment, in dem der Hund toll wurde. Er kam vom Nußbaum hergerannt. Wie er über den Graben setzte, blieb er hierseits im Aufsprung wie eingebrochen stehen, horchte starr mit gestellten Ohren in den unsäglichen Tumult, und ging dann geradezu mit stillen, stieren Wutblicken auf den Menschen los. Zugleich stieg das Pferd zum letztenmal. Wild auf warf es in Verzweiflung den Kopf, daß der Mensch einen Augenblick frei und ausgeliefert über der Erde schwebte, und schwang sich mit zum Himmel aufgerissenem Maul keuchend hoch herum. Die Deichsel krachte. Die ganze zuckende Pferdemasse stürzte seitwärts hintenüber zur Erde. Der ohnmächtige Mensch in seinem Riemenwerk fühlte sich mit einem gefährlichen Ruck herum- und heruntergerissen. Er sah den verzerrten Pferdekopf im Mondlicht über sich durch die Luft herabsausen. Dann vergingen ihm die Sinne mit der erbärmlichen Vorstellung, daß er zu Hause in der Küche stehe und eine Schüssel mit Hefeteig vom Brett auf ihn niederstürzte. Er wollte noch rufen: „Frau, nimm das weg!“ aber es ging zu rasch. Das Pferd brach ihm mit der Schulter über Schenkel und Unterleib herein, während er selber mit dem Kopf auf den Kilometerstein aufschlug.

Auf der Dorfkirche schlug es zwölf Uhr. Die Eule hob sich in der Richtung gegen das Feld lautlos davon. Der Hund trabte mit eingezogenem Schwanz die Landstraße hin dem Klang entgegen. Er hatte mit einem Seitensprung sich vor dem stürzenden Pferd gerettet, alsdann ohne Besinnen feige zu laufen begonnen, und rannte nun in einem Lauf seiner Witterung nach auf das Dorf zu mit der unerträglichen stupiden Sucht in Hirn und Gebiß, um sich zu beißen, ohne Hunger die Zähne in Fleisch zu schlagen, in viel, sehr viel lebendes Fleisch zu schlagen. Das Maul troff ihm von Gift und Geifer. Der Hals brannte, der Magen schmerzte, und die Eingeweide knurrten. Dabei empfand er einen heftigen Ekel gegen alle Speise. Es war ihm elend zumute, und er zitterte vor einem unbekannten, schwarzen, jämmerlichen Schicksal. So lief er auf das Dorf zu.

Der Mensch lag einsam auf der Landstraße unter seinem Pferd, mit dessem Atem er den seinigen vermischte, so nahe befand sich Gesicht bei Gesicht. Er hatte einen Schenkelbruch erlitten nebst einem Bruch des Beckens, Verletzungen in der Bauchhöhle und eine Gehirnerschütterung mit Einbruch der Schädeldecke.

Seine Seele rüstete sich eilig und verwirrt zum Abscheiden und raffte in ihren Räumen hastig aus allen Winkeln den Bettel ihres Lebens zusammen, um ihn drüben zu Ausweis und Gutspruch vorzuzeigen. Es war keine philosophische Seele. Sie war nicht gewöhnt, unter Dingen auszuwählen. Sie war allezeit so arm und hungrig gewesen, daß sie jetzt nicht dachte, sie wolle sich so und so verhalten und drüben dies und das sprechen. Sie konnte, war sie klug, ruhig mit leeren Händen drüben auftreten und sagen: „Es ging zu schnell und kam zu früh; was willst du mit mir beginnen? Wer hat mir das Haus hingeworfen? Nun liegt alles zerbrochen darunter!" Sie konnte auch rasch zwei oder drei gute Sachen aussuchen und drüben sprechen: „Schau, den Anfang habe ich gemacht; es ist doch schade; eben wollte ich recht in Schwung kommen." Statt dessen belud sie sich bündelweise mit Lumpen und Trödeln und dachte in ihrem blöden Sinn: „Wenn er mich sieht angeschleppt kommen, so weiß er Bescheid." Sie irrte unklug von Raum zu Raum und von Winkel zu Winkel. Es stand ein Lederstock in einer Kammerecke, den der Fuhrmann einem Schuhmachergesellen durch Schafkopfspielen abgewonnen, und mit dem er unlängst bei einer nichtswerten Rauferei drei oder vier andere Fuhrleute verprügelt hatte. Nach dem schoß die Seele mit beiden Händen, als er ihr in die Augen fiel. Sie war immer stolz gewesen auf die Leistung und meinte nun, Gott müsse da auch einen Gefallen daran haben.

Gleich daneben hing an einem Nagel ein Weiberunterrock. Den hatte der Fuhrmann vor eben acht Tagen — zufolge einer Wette mit andern Fuhrleuten — nach Mitternacht der Tochter des protestantischen Pfarrers in Heilsdorf aus der Kammer geholt. Das war ein Hauptstreich gewesen von einer solchen Satansmäßigkeit, daß das Mädchen nicht mal erwacht war davon. Ungerechnet den Aufstand, den es am andern Tag in der lutherischen Pfaffei gegeben haben mußte. Daran mußten Gott und die Heiligen unbedingt ihren Mann kennen!

Die Seele riß den Unterrock an sich und schoß eilends weiter. Das Haus konnte jeden Augenblick über ihr einstürzen; es schwankte und bebte mit ihr hin und her und auf und ab, daß sie mit ihrem Plunder manchmal über einen ganzen Boden hinflog und immer von einer Wand an die andere geworfen wurde. Dann war es aber auch wieder völlig totenstill im Haus, daß ihr grauste, und daß sie erst recht lief und trieb, um hinaus zu kommen. Dabei stolperte sie auch über eine Raffe Andenken an Jugendstreiche. Sie sah den Haufen, erinnerte sich sofort, daß da der abgeschnittene Schulmeisterrockzipfel dabei lag, und riß das Ganze eilig in eine provisorische Trage zusammen; sie und Gott würden nachher schon sehen. Dann hastete sie weiter mit ihren Packen.

Das Haus begann wieder, sich zu heben und zu senken. Die Wände schwankten und tanzten, und alle Dinge schwankten und tanzten mit. Es war wie auf dem Meer, und der Seele wurde auch so schwindlig und übel wie von der Seekrankheit. Sie tastete ohne weiteren Aufenthalt auf die Tür los; aber die Tür war verschlossen und verklammt; sie gab nicht nach, wie die Seele auch daran rüttete und ihre Kräfte verdarb. Dann kam wieder ein Stoß von unten und ein Schlag von oben und außen. Die Decke regte sich und begann sich zu senken. Der Boden hob sich wankend und ruckweise. Die Wände neigten sich oben gegeneinander und zogen sich unten nach. Die Seele warf sich grausend mit ihren Packen unter sich, verhielt sich Augen und Ohren und erwartete in törichtem Entsetzen ihren Tod. Die Unwissende wußte nicht, daß eine leere Seele nicht sterben kann, sondern daß ihrer viel schwärzere Schrecken warten; um das beizeiten zu lernen, war sie zu dumm und zu leichtsinnig gewesen.

Der Sturm raste. Er klirrte über den Wald, als ob er lauter Scherben und zerbrochene Krüge und Seelen vor sich hertriebe. Der Nußbaum stöhnte. Die Fäuste des Sturmes saßen ihm unbarmherzig in der Krone und begannen, ihm gleich Fingern die kleineren Äste zu brechen, nachdem er ihm die Zweige in Menge wie mit Stangen heruntergeschlagen hatte. Der kleine bleiche Kilometerstein wurde mit fliegendem Gehölz beregnet. Der Kopf des Fuhrmanns war von ihm abgeglitten und lag nun mit dem Gesicht dicht vor der Pferdenase. Das Pferd schnupperte mit zitternden Nüstern danach, und ein fremdes Furchtgefühl ging wie eine kalte Hand ihm übers Herz. Es versuchte aufzustehen, aber da schrie der Fuhrmann so schrecklich auf, daß es verzagend liegen blieb.

Der Fuhrmann war ein junger Mensch von zweiundzwanzig Jahren, seit einem Jahre verheiratet, wegen Augenschaden militäruntauglich — er trug Goldplättchen in den Ohren —, und Vater von zwei Kindern, von denen das erste drei Wochen nach der Hochzeit und das andere vor etwa zwei Monaten gekommen war. Wenn seine Frau recht hatte, war sie wieder im Begriff, Mutter zu werden; das kam von seiner ehelichen Treue. Heute hatte er für einen Maler ein in eine Kiste vernageltes sehr großes Bild nach der Bahnstation gefahren, war unter Kollegen am Wirtstisch sitzen geblieben und hatte dabei von einem Alten ein Mittel erfahren. Die Frau mußte unverzüglich auf einen Tisch steigen und dann hart zur Erde springen, so wurde es nichts.

Nun arbeitete sein erschüttertes Gehirn an dem Experiment herum, und manchmal löste sich die bornierte Idee als Vorstellung aus irgend einer dunkelhellen Höhe und stürzte auf ihn nieder; doch konnte er vorerst nicht klar kriegen, war es sein Pferd, war es die Schüssel mit Hefeteig oder war es seine Frau. Nachher verquickten sich die Sachen miteinander; da hatte seine Frau einen Pferdekopf, oder war das Pferd seine Frau und trug die Schüssel mit Hefeteig in den Händen War es seine Frau rein, so ging es zum Zubettgehen, und er sah sie in ihrem rotschwarz gestreiften Unterrock und in Hemdärmeln; da gefiel sie ihm. War sie mit dem Pferd zusammen, so schien es ihm Morgen zu sein, und dann fürchtete er sie. Ähnlich hatten sich seine Gefühle auch in Wirklichkeit nach den Tageszeiten gedreht. Am Abend sah er ihre starken Arme und ihre hohe Brust, und war verliebt. Am Morgen bemerkte und bedachte er ihre sechsunddreißig Jahre und ihr

breites Waschfrauengesicht; dann war sie ihm gleichgültig, manchmal auch zuwider. Über ihre Kinder ärgerte er sich meist und hatte kein Verhältnis zu ihnen. Es ging ihnen von ihm aus gut oder weniger gut, je nachdem er auf ihre Mutter gesinnt war.

Aber jetzt fing seine Frau auf einmal an und sprang mit der Schüssel in den Händen vom Tisch auf seinen Leib und von da rückwärs auf den Tisch, wie wenn sein Leib ein Gummiball gewesen wäre. Sie sah dabei aus ihrem großen, langweiligen Gesicht gleichgültig geradeaus nach einem geringen Heiligenbild, das an der Wand den Nährvater Joseph mit der Lilie darstellte. Wie besessen sprang sie im Pulsschlagtakt auf seinen Unterleib herab, und gerade aufgerichtet ohne irgend eine Bewegung flog sie hinterwärts auf den Tisch hinauf, um sofort wieder auf ihn herunter zu springen. Das war doch verflucht und sie sollte das lassen. War sie verrückt? Oder was hatte er ihr denn getan? Hatte er sie nicht geheiratet? Was also mehr? Er war ihr auch treu geblieben und nicht nebenhinaus gegangen, nicht ein einziges Mal. Und sein Geld lieferte er immer pünktlich ab, und vertrank nur, was sie ihm als Taschengeld herausgab. Da sollte sie ihn doch ungeplagt lassen! Er ließ sie ja auch ungeplagt!

Sein Leib füllte sich allmählich mit Blut, und er bekam Durst. Sein Gehirn schuf sich den Komplementärbegriff zu Durst: auf einmal trug sein Weib statt der Hefeschüssel ein großes Glas Bier in der Hand. Und mit dem Bier im Glas tanzte sie weiter, im immer gleichen Irrsinn vom Tisch auf seinen Leib, und von seinem Leib auf den Tisch, und es ging so gerade und eben, daß sie nicht einen Tropfen Bier verschüttete; das Bier bewegte sich nicht einmal. Aber statt daß sie ihm das Bier endlich gab, trieb sie das verrückte Wesen über ihm immer weiter und schien nicht von fern daran zu denken, daß das mit der Zeit weh tun mußte. Da stieg es in ihm auf mit Angst, Haß und gemeiner Weinerlichkeit. Er nahm seine Gedanken zusammen, denn er wollte ihr etwas sagen, etwas Gründliches, Wütendes, Treffendes nach seiner Weise. Etwa so: „Daß dich der Teufel zehn Klafter in der Erde hätte! Kommst du denn immer wieder herunter, verrücktes Luder, Aas, närrischer Satan. Verdamm mich Gott.“ Aber da sprang sie ihm plötzlich auf das Herz, einmal, zweimal. Beim drittenmal durchfuhr ihn ein Stich oder Schlag; und da war es zu Ende mit ihm.

Der Sturm war aus. In aufgelösten Lichtzügen schwebte das Gewölk über eine mondbelebte, getröstete Welt. Die Landstraße zog sich schimmernd vor dem beleuchteten Nußbaum vorbei und zwischen den dunkleren Feldern hin. Das Dorf lag sicher in der Hut seiner wohlgegründeten Ordnungen. Die Mondgespenster wandelten zwei und zwei vor dem Wald vorüber. Neben dem kleinen, bleichen Kilometerstein lag der tote Fuhrmann mit seitwärts gewendetem Kopf und geschlossenen Augen; das Goldblättchen im Ohr schimmerte im Mondlicht. Das Pferd stand in zerbrochenen Deichseln und verwirrtem Geschirr verlassen daneben und fror in der Nachtkälte. Manchmal stieg ein Geruch von dem Toten zu ihm auf; dann schauderte es und schnaubte.

Kunstgenuß im Automobil.

Wenn die Leute behaupten, daß es so was nicht gibt, so ist es nur purer Neid. Die Vorzüge des Automobils kennen überhaupt erst die, die darin sitzen. Und wer nicht an den Kunstgenuß glaubt, der lasse es sich erzählen. Sehnsucht, die alte Kupplerin, Erinnerung, die professionelle Schönfärberin, breiten mir die Kunsterlebnisse einer fünftägigen Automobilfahrt durch deutsche romantische Lande wie ein buntscheckiges Bilderbuch aus. Fünf Tage im Automobil vom Rhein durchs Neckartal, die Mainlinie entlang, und weiter ins klassische Land über Kronach, Weimar, mitten ins thüringische Land nach Saaleck, das gibt ein schönes Bilderbuch von der deutschen Erde. An den Rand, in der Ecke oben, schreibe ich einen freundlichen Gruß an den liebenswürdigen Automobilwirt Paul Schultze-Naumburg, an Georg Reicke, der seine bürgermeisterliche Seele in Berlin zurückgelassen hat und bloß mit seiner Dichterseele ausgerüstet war, mit der sichs gut reisen läßt, sowie an Karl Rehorst, kölnischer Bürgermeister und sozusagen Heimatschutz-Autorität. Einen schönen Gruß den Automobilgenossen! Sie können es bezeugen, was der Kunstgenuß im Auto bedeutet. Daß es zu schnell ginge? Nein, das ist gerade das Schöne daran. Die vierte Geschwindigkeit konzentrierte die Genüsse, reihte Bild an Bild ohne langwierige Übergänge, und das ist es, was der disziplinierte Mensch in den romantischen Genüssen schätzt. Wir brauchen kein Faß leer zu trinken, um die Güte eines Weines zu beurteilen. Und um die Schönheit des alten Gerümpels an Schlössern, Weilern, Burgen und Städtchen zu beurteilen, genügen uns Viertelstunden. Wir würden all die schlafenden Dornröschen im Lande niemals entdecken, wäre nicht das prachtvolle organisierte Zaubertier, das uns im Nu dort hinträgt, wo keine Eisenbahn geht, und dahin zu wandern, wo es den meisten von uns an Zeit und Lust gebricht. Es scheint, daß die Zeit der romantischen Ritte durch das Auto wiedergekommen ist; wir wollen, und das ist auch ein Zug der Modernität, das Jahrhundertferne, Weltvergessene, Längstentschwundene wieder in unseren Tagesbereich ziehen, kinematographisch gleichsam, und das genügt. Wir wollen es erleben, aber nicht darin untergehen, denn der Tag hat wichtigere Aufgaben. Wir wollen in unserer Seele nur ein Fenster haben mit einer schönen Aussicht nach den verblühten Gärten der Vergangenheit, nach dem blauen Strich legendenhafter Schlösser, Burgen und Städte, tief in einsamen Tälern und Gebirgen; aber die Hauptfront unseres Lebenshauses liegt nach vorne hin, wo sich das ungewisse Chaos der Zukunft mit ihren Problemen gestaltet. Daß wir also gelegentlich das alte Märchen wieder erleben durften wie ein Bilderbuch, verdanken wir dieser fabelhaften Zeitmaschine, die uns in wenigen Stunden oder Tagen nicht nur das räumlich Getrennte, sondern das zeitlich Ferne, um Jahrtausende Zurückliegende in Augenblickserlebnissen verbinden ließ. Der gute Andersen, er träumte sich zu diesem Zweck die Galoschen des Glücks; die moderne Automobilindustrie verwirklichte sie. Aber es ergeht uns wie dem guten Andersen: es ist kein Verweilen in den ver-

sonnenen kleinstädtischen Gemäuern mit den wurmstichigen alten Möbeln, und den unsanitären, ganz unerträglichen, unkomfortablen Zuständen der alten Nester. Heimatkunst? Potemkinsche Dörfer, nichts weiter. Eine moderne Sentimentalität. Schön anzusehen zwar, aber nicht um darin zu wohnen. Ein Museum. Künstlerisch und historisch ein dankbares Objekt, wenn auch das meiste praktisch nicht mehr zu brauchen ist. Wir sind geschult genug, in fünf oder zehn Minuten das Wesentliche gesehen zu haben. Länger bleibt man auch in der Ausstellung vor einem Bilde nicht stehen. Die Künstler beklagen sich darüber, aber ich verstehe nicht warum. Wer es nicht auf den ersten Blick sieht, sieht es nie. Am längsten zehrt die Erinnerung daran. In diesem unermeßlichen Speicher mag es ruhen. Darum empfiehlt der Kunstwanderer im Automobil seine Seele dem Chauffeur, und läßt es sausen, was das Dynamoherz und die Benzinlunge dieses raffiniert intelligenten Kraftwesens nur vermag. Es ist nicht geschaffen für den zahmen Trab und zittert nervös in allen Flanken. Erst auf offener Landstraße im schneidigen Dahinpeitschen ist es in seinem Element.

Es ist immer so: in der ersten Viertelstunde macht man sein Testament, in der zweiten findet man die Sache schön, und in der dritten kanns nicht schnell genug gehen. Mannheim liegt hinter uns, Gott sei Dank! Die Heimatschützler und die Denkmalpfleger waren dort beisammen und haben tagelange Reden gehalten, ehrwürdig lange Reden! Ich bin verworfen genug zu gestehen, daß mir eine Viertelstunde Automobil lieber ist als die längste Rede. Das Töff-Töff war eine Erlösung. Wir freuen uns auf Heidelberg! Mit Siebenmeilenstiefeln kam es angestürzt und stolperte vorüber wie eine lebendig gewordene Riesenansichtskarte, mit den Scharen von Engländern, Franzosen und Deutschen, die den industrialisierten Kunstgenuß nach den Angaben der zahllosen Tafeln, Aufschriften, Wegweiser, Führer und Eintrittskarten mit gewissenhafter Gründlichkeit verdauten. Der Dichter mag ein Verslein auf diese Riesenansichtskarte schreiben (was er geflissentlich tut). Wir grüßen Heidelberg am Vormittag und speisen im tiefen Mittelalter zu Wimpfen mittags. Die Jause in Heilbronn frischt alte Legenden auf. Die Obstbäume am Neckar flechten eine Pergola über unser rasendes Vehikel, und ein todesmutiger Gänserich winkt uns sterbend mit weißem Flügel nach. Sonst ist nichts passiert. Ab und zu eine kleine Abwechselung für das unersättliche Auge, badische und schwäbische Dörfer, im Vorüberfahren herzallerliebst anzusehen, Burgen, Ruinen auf rotem Felsen, kulissenartig wie ergreifende Operausstattungen, kurz ein genußreiches Theater. Gut zu verwerten, wenn man Dichter ist und die Minne besingt (was trotz Automobil leider geschieht). Die Feerie wird volkstümlich und romantisch im Opernstil Webers, als das Auto bei sinkender Nacht in den Odenwald einlenkt. Ein leibhafter Drache, bohrt es seine vier glühenden Azetylenaugen in die Waldnacht und brennt riesige Lichtkegel heraus. Das Gäulchen eines verspäteten Bauernwägeleins macht tief erschrocken einen Seitensprung; da und dort ein Vogel, der wirr auffährt; ein Käuzchen schreit. Odenwald-Melodie. Alles wird traumhaft. Traumhaft und gruselig. Das Herz des Dichters schwillt. Es hat ein gutes ererbtes Recht zu schwellen. Eine Abspannung kommt über uns; eingewiegt durch das gleichmäßige Geratter des Vehikels, sinkt die Seele in einen halbwachen hypnotischen Zustand, der suggestiv ist. Das lieben die Dichter. Denn innen bleibt es hell und wach und aufmerksam auf die Außenvorgänge, die Entrückterscheinung, impressionistisch, gleichsam vorgearbeitet und handsamer für die künstlerische Gestaltung. Der Dichter nimmt das Käuzchen und hängt es in einem Vogelbauer in seiner Seele auf, damit es lieblich-schaurig in die Reimmusik hineinkrächze, die er in allen Seelenwänden fein und wundersam erklingen hört. Die Nacht ist schön wie eine Kirche. Und der Dichter nimmt den flächenhaften gezackten schwarzen Wald und hängt ihn in seiner Seele auf wie einen alten Gobelin. Oder wie eine Landschaft von Leistikow. Er nimmt den Mond von dem verglasten Himmel und läßt ihn darüberleuchten wie eine Ampel. Alles nimmt er mit. Die Apostel und Heiligenfiguren, die in den katholischen Dörfern auf den Postamenten stehen, an den Hausecken, sie müssen mit, samt dem roten Licht, mit dem sie sich durch die Ewigkeit leuchten. Sie müssen Platz nehmen in seiner Seele, was sie mit altmodischer barocker Verrenkung umständlich tun. Gespenstisch ungetüme Mauermassen schwanken vorüber mit einem Fenster hie und da, mit rotglühenden Blumenfenstern und einem madonnenhaften Kopf, der sich neugierig aus der lichterfüllten Umrahmung neigt. Wie Blumenaltäre vor Madonnenbildnissen sehen sie aus. Und sie waren nicht umsonst da, der Dichter hat sie schon in seiner Seele aufgestellt. Und dann hat er diese herzigen Dinger mit zierlichen Verslein umflochten, die für die Ewigkeit auf eine Ansichtskarte geschrieben wurden. Die Heimatschutz-Autorität in unserer Gesellschaft konstatierte, daß Miltenberg am Main erreicht sei. Im Gasthof zum „Riesen" soll Martin Luther gewohnt haben. Meinetwegen! Ich habe Hunger. Und so bleiben wir für diese Nacht Hotelgenossen Martin Luthers.

Noch in der Nachtzeit — Automobilwanderer müssen intensiv sein — begann die Besichtigung des alten Nestes unter der Führung der kölnischen Heimatschutz-Autorität. Der schöne Hauptplatz soll in Schwinds „Hochzeitsreise" verewigt sein. Aber das Bild zeigt keine Ähnlichkeit. Man kann an die Fabel glauben, aber man kanns auch bleiben lassen. Wertheim, das liebe alte Nest, rückte am nächsten Morgen an, zwei Stunden genügten, zwei elegische Stunden in gotischen Kirchen, über alten hohen Ziegeldächern, in verfallenen Burgmauern, die Camera besorgte die paar notwendigen photographischen Buchungen, und der Mittag sah uns in Würzburg zu Gast. Soll ichs beschreiben? Das ist kurz und gut getan: Ein Gegenstück Nürnbergs aus dem achtzehnten Jahrhundert, dort die Bürgerkultur der Reformation, hier der fürstliche bischöfliche Prunk des achtzehnten Jahrhunderts. Der höchste Triumph an Sinnkult, den die Gegenreformation ins Feld stellen konnte. Tiepolos Deckengemälde in der bischöflichen Residenz ist ein Rausch. Die Deckenspannung selbst ein Übermenschliches. Statisch eine Unmöglichkeit. Beides, Decke und Gemälde, ein Sieg über die Verstandeslogik. Ein Gliedersalat, der

sich ins Endlose türmt, perspektivisch die Decke durchbricht und in alle Himmel steigt. Die ganze Stadt ist Bewegung, Tanz, Prunk, der an allen Fassaden, in allen Kirchen Feste feiert. Veitshöchheim, zwei Stunden vor der Stadt mitten im Rheingebirge, ist dasselbe, allerdings in Verkleinerung, ein höfisches Schäferidyll. Steinerne Faune, geschnittene Hecken, bemooste Bänke, defekte Zwiebeldächer über dem Miniaturschlößchen, das sind die Fragmente des Liebestraumes, den das galante achtzehnte Jahrhundert, Fürsten und Abbés geträumt haben. Seltsam ergreifende Fragmente. Sie gehören wie jede erstarrte Pose des vergangenen Lebens zu den feinsten Genüssen der künstlerischen Automobilreise. Der Dichter wird das Übrige sagen, in zarten Worten und Stimmungen, an denen ein Hauch von verdorrten Rosen ist, ein schwebender Geist aus dem Riechfläschchen der Vergangenheit, etwas Moder, etwas Parfüm, jenes undefinierbare Etwas alter begrabener Liebesgeschichten. An den Festungsgräben und Schanzmauern, die großzügig sind in ihrer Massigkeit und zweckbewußten Einfachheit, offenbart sich der Ingenieurwille des achtzehnten Jahrhunderts, der die Physiognomie dieser Stadt charakteristisch bereichert. In Würzburg schließt sich ein Berliner Herr unserer Automobilgesellschaft an, der uns telegraphisch ausgekundschaftet und von Mannheim her mit dem kürzesten Schnellzugsweg eingeholt hat. Er will Schlösser sehen, einsame Schlösser tief im Lande. Nicht nur sehen, vielleicht auch kaufen. Ja, das ists. Wir fahren die Kreuz und Quer auf der Jagd nach alten Schlössern. Das liebliche Weinland um Würzburg, die Viertelstundenwanderungen durch Dörfer in der Richtung nach Bamberg, die Dorfwanderungen in Marktbreit, in Ochsenfurth, in Eberbach ereignen sich, und Schlösser werden gesehen, wo sie kein Mensch ahnte. Von außen fürstliche Repräsentation, und innen einer Scheune gleich. Die Außenseiten sind verblieben, die bloße Haut, aber innen ist die Kunst verdorrt und verdorben. Hier ist ein Zuchthaus installiert, dort eine Kleinwohnungswirtschaft, in jedem Fall das Verderben. Und so ists auch in der bischöflichen Residenz Bamberg. Der Wurmstich sitzt im Herzen der stolzen Gebäude. Der Heimatschützler aus Köln hält Vorträge über alte Städtebaukunst, im Automobil, in Dörfern und Städten, bei Tag und bei Nacht, wo wir gerade sind. Die Beispiele und die Gegenbeispiele fliegen ihm nur so zu wie zahme Vögel. Er kann sich gar nichts Besseres wünschen, als ein Städtebauseminar im Automobil. Vorträge haben den unschätzbaren Vorteil, daß man nicht zuzuhören braucht. Man ist der Gefahr enthoben angeredet zu werden und kann ruhig seinen eigenen Gedanken nachgehen. Fast wie im Konzert. Natürlich lagert auf all diesen Wegen ein Antiquitätenhändler, der uns das Nötige abknöpft. Was man in Schlössern und sonstigen alten Gemäuern vergebens sucht, hat diese Hyäne zusammengetragen.

In der Vaterstadt des Lukas Cranach gilt von der alten uneingenommenen Festung herab ein Adieu dem weinseligen Frankenlande. Das Bilderbuch zeigt alles in schönster Ordnung vom Rittertum herauf, den alten Bürgerstädten, den fürstlichen und kirchlichen Glanz der barocken Zeit bis zur kühlen Vornehmheit des Klassizismus. Wir sind im Goetheschen Lande. Im Automobilkostüm durch das Goethe-Museum in Weimar zu streichen, das mag profan aussehen. Aber wir sind nun einmal Kinder unserer Zeit. Wie haben doch die Großen jener Zeit in äußerer Dürftigkeit gelebt. Goethes Arbeitszimmer gleicht einer Diurnistenschreibstube, und sein Sterbegemach ist eine trostlose Kammer. Oder ist es nur die museale Verwahrlosung? Und das Lustschlößchen Tiefurt, auch ein kleines liebes Nest, aber um wieviel armseliger, als das üppige Veitshöchheim. Und doch um wieviel reicher an Sentiments, einer alten Kommode ähnlich vollgestopft mit rührenden Erinnerungen, Liebesbriefen, Romanzen und ähnlichen rührseligen Geschichten. Ein stiller Zauber ist an diesen Dingen, trotz der äußeren Armseligkeit, der unverkennbaren Armut, die mit falschen Parketten und den Imitationskünsten des Dekorateurs die Pose des abwesenden Reichtums zu affektieren sucht. Das Vehikel fliegt über die meilenlange schnurgerade Straße, die Napoleon, der erste moderne Organisator, gebaut hat. Fliegt über das Allerleirauh der thüringischen Landschaft, die alle fünf Minuten lang wechseln kann, alle Stimmungen hat: hier trostlose Wüste, Industrieviertel, dort liebliche Landschaften mit fliegenden Wolkenschatten, einem Gemälde von Kaspar Friedrich gleich, dann ein blühender Garten, dann Berg- und Waldeinsamkeit, und Sagenstimmung mit dem Hörselberg und schließlich die restaurierte Neuromantik von Eisenach mit der Lutherstube, den schwächlich illustrierten zum Teile erneuerten Geschichtsillustrationen als Fresken, schwächlich auch wenn sie von Schwind stammen. Fremdenindustrie wie in Heidelberg. In Saaleck, dem Daheim unseres Automobilwirtes, klappt das Bilderbuch zu und wir sagen einander Adieu. Fünf Tage Automobilschwärmerei sind gerade genug.

Jos. Aug. Lux.

Im Theater des Dionysos.*

Von Gerhart Hauptmann.

Eine Stadt, wie das moderne Athen, das sich mit viel Geräusch zwischen Akropolis und Lykabethos einschiebt, muß erst in einem gewissen Sinn überwunden werden, bevor der Geist sich der ersehnten Vergangenheit ungestört hingeben kann. Zum drittenmal bin ich nun im Theater des Dionysos, dessen sonniger Reiz mich immer aufs neue anlockt. Es hält schwer, sich an dieser Stelle in die furchtbare Welt der Tragödie zu versetzen, hier, wo sie ihre höchste Vollendung gefunden hat. Das, was ihr vor allem zu eignen scheint, das Nachtgeborene, ist von den Sitzen, aus der Orchestra und von der Bühne durch das offene Licht der Sonne verdrängt. Weißer und blendender Dunst bedeckt den Himmel, der Wind weht schwül, und der Lärm einer großen Stadt mit Dampfpfeifen, Wagengerassel, Handwerksgeräuschen und dem Geschrei der Ausrufer überschwemmt und erstickt, von allen Seiten herandringend, jedweden Versuch zur Feierlichkeit.

* Aus: „Griechischer Frühling" von Gerhart Hauptmann. Verlag S. Fischer, Berlin.

Was aber auch hier sogleich in meiner Seele sich regt und festnistet, fast jeder andern Empfindung zuvorkommend, ist die Liebe. Sie gründet sich auf den schlichten und phrasenlosen Ausdruck, den hier die Kunst eines Volkes gewonnen hat. Alles berührt hier gesund und natürlich, und nichts in dieser Anlage erweckt den Eindruck zweckwidriger Üppigkeit oder Prahlerei. Irgendwie gewinnt man, lediglich aus diesen architektonischen Resten, die Empfindung von etwas Hellem, Klar-Geistigem, das mit der Göttin im Einklang steht, deren kolossalisches Standbild auf dem hinter mir liegenden Felsen der Akropolis errichtet war, und deren heilig gesprochenen Vogel, die Eule, man aus den Löchern der Felswand, und zwar in den lichten Tag und bis in die Sitzreihen des Theaters hinein, rufen hört.

Ich wüßte nicht, wozu der wahrhaft europäische Geist eine stärkere Liebe fühlen sollte, als zum Attischen. Bei Diodor, den ich leider nur in Übersetzung zu lesen verstehe, wird gesagt: die alten Ägypter hätten der Luft den Namen Athene gegeben, und Glaukopis beziehe sich auf das himmlische Blau der Luft. Der Geist, der hier herrschte, blieb leicht und rein und durchsichtig, wie die attische Luft, auch nachdem das Gewitter der Tragödie sie vorübergehend verfinstert, der Strahl des Zeus sie zerrissen hatte.

Als höchste menschliche Lebensform erscheint mir die Heiterkeit: die Heiterkeit eines Kindes, die im gealterten Mann oder Volk entweder erlischt, oder sich zur Kraft der Komödie steigert. Tragödie und Komödie haben das gleiche Stoffgebiet: eine Behauptung, deren verwegenste Folgerungen zu ziehen, der Dichter noch kommen muß. Der attische Geist erzeugt, wie die Luft eines reinen Herbsttages, in der Brust jenen wonnigen Kitzel, der zu einem beinahe nur innen spürbaren Lachen reizt. Und dieses Lachen, durch den Blick in die Weite der klaren Luft genährt, kann sich wiederum bis zu jenem steigern, das im Tempel des Zeus gehört wurde, zu Olympia, als die Sendboten des Caligula Hand anlegten, um das Bild des Gottes nach Rom zu schleppen.

Man soll nicht vergessen, daß Tragödie und Komödie volkstümlich waren. Es sollen das diejenigen nicht vergessen, die heute in toten Winkeln sitzen. Beide, Tragödie wie Komödie, haben nichts mit schwachen, überfeinerten Nerven zu tun, und ebensowenig, wie sie, ihre Dichter — am allerwenigsten aber ihr Publikum. Trotzdem aber keiner der Zuschauer jener Zeiten, etwa wie viele der heutigen, beim Hühnerschlachten ohnmächtig wurde, so blieb, nachdem die Gewalt der Tragödie über ihn hingegangen war, die Komödie eines jeden unabweisliche Gegenforderung: und das ist gesund und ist gut.

Die ländlichen Dionysien wurden an der Südseite der Akropolis, im Lenäon, nach beendeter Weinlese abgehalten. Was hindert mich, trotzdem, das sogenannte Schlauchspringen mir unten in der Orchestra meines Theaters vorzustellen? Man sprang auf einen geölten, mit Luft gefüllten Schlauch, und suchte, einbeinig hüpfend, darauf Fuß zu fassen. Das ist der Ausdruck überschäumender Lustigkeit, ein derber überschüssiger Lebensmut. Und nicht aus dem Gegenteil, nicht aus der Schwäche und Lebensflucht entstehen Tragödie und Komödie!

Ein deutscher Kegelklub betritt, von einem schreienden Führer belehrt, den göttlichen Raum. Man sieht es den hilflos tagblinden Augen der Herren an, daß sie vergeblich hier etwas Merkwürdiges suchen. Ich würde ihren gelangweilten Seelen gönnen, sich wenigstens an der Vorstellung aufzuheitern, dem tollen Sprung auf dem öligen Schlauch, die mich ergötzt.

Die Wissenschaft des Nichtwissenswerten.

Aus einem Kollegienheft von Ludwig Hatvany.*

Erstes Semester. — 14. Oktober 1906.

Woepke beginnt mit der Erklärung des Gedichtes, in dem Catull die Spiele seiner Freundin mit ihrem Lieblingssperling beschreibt.

Der Professor spricht vor allem darüber, daß der Sperling bei den Römern kein so verachteter Vogel war, wie bei uns. Diese Behauptung bekräftigt er mit der 5. Zeile der IV. Szene des 5. Aktes von Plautus Captivi. Er liest uns auch die 64. Seite aus Huschkes Anal. Liter. vor, worin der Autor auf Grund verschiedener Stellen darzutun sucht, daß der Ausdruck passer Sperling bei den römischen Liebespaaren ein oft gebrauchter Kosename war.

Woepke versteigt sich zu der Behauptung, daß jener Sperling, mit welchem das besungene Mädchen tändelt, ein Geschenk Catulls gewesen sei. — Wie hieß die glückliche Besitzerin jenes Sperlings? Ein schweres Problem, denn es findet sich in dem Gesang des Dichters nicht die Spur eines Namens! Für Woepke war es natürlich ausgemacht, daß sie einzig jene Lesbia sein konnte, die des öftren in Catulls Liedern erwähnt wird; unter dem Namen Lesbia verbirgt sich wieder nach der Meinung einiger sehr glaubwürdiger Forscher die Schwester des berüchtigten Tribunen Clodius, die wegen ihres Lotterlebens nicht minder berüchtigte Clodia. — Besonders auffallend ist der relativische Gebrauch des Pronomens in der zweiten Zeile. Siehe hierüber Kühners Grammatik pag. 399, Neues Grammatik vol. II pag. 231.

Was die Zuverlässigkeit des Textes und die Möglichkeit der verschiedenen Lesarten betrifft . . . ! Ich notiere nicht weiter — ich kann ja nicht aufpassen — wie könnte ich es auch? Denn mich stört . . .

Catull stört mich im Catullkolleg!

Er ist es, ich sehe ihn, wie er die holprige, römische Gasse entlang taumelt, daß auf seiner Stirn die welk herabhängenden Blätter des Lorbeerkranzes nur so herumtanzen. Mir scheint, er ist betrunken — was übrigens kein Wunder wäre! Er kommt ja von seiner Lesbia — und wie wurde da gegessen, getrunken, wie wurde da gespielt. Mit welch leuchtender Biegung ihrer Arme warf sie die Würfel aus dem Becher auf den Tisch, wo sie dumpf kollernd auseinanderstoben und dann noch lange, lange herumwirbelten, daß Lesbias Gesicht vor

* Siehe die Besprechung am Schluß des Heftes.

Aufregung erblaßte, daß ihr Atem stockte. Wie eine Furie heimste sie endlich die gewonnenen Goldstücke ein, und das grelle Gelb des Widerscheins blitzte wild in ihren großen, dunklen Augen auf.

Wie bald änderte sich aber ihr Antlitz! Wie hold und kindlich mädchenhaft war sie anzuschauen, wenn sie mit ihrem Lieblingssperling ihre Neckereien trieb, bis das gereizte Tierchen nach den zarten Spitzen der rosigen Finger pickte. Und wenn sie dazu lachte, so war es ein berückender Einklang dieser perlenden Töne mit den erzitternden Perlen an ihrem Busen, mit den klirrenden Kristallen auf dem Tische; dabei glänzten ihre weißen, feuchten Zähne noch blendender, als jetzt, im Scheine der Frühsonne, die taubenetzten Marmorstatuen am Wegsaum.

Eine wahre Göttin! — mehr noch — eine ausgezeichnete Hausfrau — denn herrlich war das Gelage! Vorzüglich mundeten die Weine — die Speisen waren tadellos zusammengestellt, raffiniert zubereitet. Und plaudern kann dieses Weib! Ihr Witz belebt eine ganze Gesellschaft; trunkene Einfälle jagten sich, überstürzten sich; Catull lacht noch immer, indem er sie auf dem Heimwege an sich vorüberziehen läßt.

Da faßt ihn ein Wunsch, der Wunsch umzukehren — zurück zu ihr, zu der Geliebten — er möchte ihr nahe sein, ganz nahe — Neid faßt ihn — Neid gegen jenen Sperling, der in Lesbias Zimmer nah ihrem Lager, so nah ihrem Leib sich bergen kann.

Auf einmal scheint es Catull, als füllten die Luft ganz unentwirrbare Töne, und doch schon wohlklingende, die ihm kommen, um gleich wieder zu zerrinnen — dann wieder auftauchen, schon in festerer Form, schon in Silben und Worte sich kleidend; Worte, die aus eigenem Trieb zu Verszeilen sich finden; in Catulls Seele vollzieht sich ein geheimnisvoller Prozeß des Webens und Werdens: — die unsterblichen Lieder über Lesbias Sperling! Wie zufrieden werden ihm seine Kumpane zunicken, wenn er morgen die fertigen Verse in Lesbias Speisesaal vorliest. Welch Lachen wird sein zweites Gedicht belohnen, in dem er den Tod des Sperlings scherzhaft beweint.

Catull wartet nicht, bis sich seine Inspiration verflüchtigt, sondern nimmt auf offener Straße seine Wachstäfelchen hervor und ritzt darein etliche Verszeilen ... Nein! Keine Verszeilen! ... Seine gute Laune, sein Lachen selbst ritzt er darauf.

Dies Lachen schallt mir nun während Woepkes Vorlesung aus Catulls Buch entgegen!

Die übrigen blicken in dasselbe Buch, doch hören sie es nicht ... Sie können auch nichts hören, da der Professor doch immer spricht und spricht ... er spricht unendlich viel ... er zitiert, er diktiert aus Wörterbüchern, aus Grammatiken, aus Archäologien, aus Kommentaren, aus Lexika, um einige Verse zu erklären, in welche einst ein genialer, verliebter, berauschter, bleicher, römischer Jüngling seine unbändige gute Laune hineingelacht hat.

Nun skribeln nüchterne, rotwangige Jünglinge mit empörend ernstem Eifer breite Kommentare darüber. Die armen Kerle! die sich da freuen, die da genießen sollten! Denn von Catulls Lippe flog ein Lächeln von Mund zu Mund durch zwei Jahrtausende; Cicero und August, Petrarca, Montaigne, Voltaire und Goethe kannten es und ließen es mir, als frohes Vermächtnis ihrer längst zu Staub gewordenen Lippen.

Ist es nicht sonderbar, daß der Triumphzug dieses Lachens gerade hier unterbrochen wird, hier, wo doch Freunde Catulls zusammenkommen?

Warum sitzen so trostlos ernste Menschen um mich herum?

Warum?

Zweites Semester. — April 1907.

Wie verführerisch winken mir diese endlosen Bücherreihen an den Wänden des Seminars zu! Mir machen die bunten Versprechungen der Büchertitel den Mund wässerig. Knapp vor mir steht die Abteilung der Homerliteratur. Sind das aber schöne Bücher — was da alles drin stehen muß! Wer die Abwechselung liebt, hätte da für sein Leben genug. Jedes Buch enthält eine andere objektive Wahrheit, ein anderes ewiges Gesetz; da kann man lernen:

Homer hat gelebt!

Homer hat nie gelebt!

Homer war blind!

Homer war sehend!

Die Homerischen Epen sind nur verschmolzene Rhapsodengesänge!

Diese Verschmelzung hat ein Mann namens Homer vorgenommen.

Homer ist kein Eigenname und da ὁμαίρομαι sammeln heißt, kennzeichnet es nur die Sammeltätigkeit irgend eines Rhapsoden.

Zwischen ὁμαίρομαι und Homeros kann nach der Lautlehre kein Zusammenhang sein

Die Homerischen Epen sind von einem ad hoc geschaffenen Komitee des Tyrannen Peisistratos zusammengefaßt worden.

Der Gedanke an ein solches Komitee ist ein heller Wahnsinn — da derart doch kein einheitliches Kunstwerk entstehen konnte.

Der Gesamtplan und Grundstock stammt wohl von einem Genie namens Homer — die Einlagen aber gehen auf spätere Rhapsoden zurück.

Den herrlichen ursprünglichen Sang Homers haben später Flickpoeten und Routinemenschen verdorben; daher die großen Ungleichmäßigkeiten.

Homer hatte gleichwertige Mitdichter; deshalb die gleichwertige Vollkommenheit der beiden Epen.

Homer konnte nicht schreiben — er sang bloß zur Kithara.

Homer mußte schreiben können, da doch die Gesänge ihrer Länge wegen kaum den Charakter von Improvisationen haben konnten. Wilamowitz weiß sogar, welchen Alphabets er sich bediente. Der epische Dialekt ist eine künstliche Mischsprache!

Herr Fick behauptet jedoch, daß der echte Homer äolisch dichtete, und spricht von einer mechanischen Umsetzung ins Jonische. Er weiß auch die Zeit, wo das geschah — um 540.

Die Schrifthypothese und die Gesanghypothese, beide lassen sich am Texte wissenschaftlich sicher erweisen. Auch

Ausgrabungen führen zu allen möglichen nicht minder sicheren Ergebnissen:

Homer war in Troja!

Homer war nie in Troja!

Der trojanische Krieg ist historisch!

Der trojanische Krieg ist ein Symbol!

Der trojanische Krieg ist ein Volksmärchen!

Der trojanische Krieg wurde von Homer erfunden!

Der Homerische Text, so wie er uns vorliegt, ist eine Übereinkunftssache der Alexandrinischen Bibliothekare!

Schließlich kommt einer mit dem Werke: „Der Homerische Text als voralexandrinisch erwiesen!"

Ich fände kein Ende, würde ich alles über Homer Erschienene namhaft machen: über die Fischergeräte Homers, über die Aoriste Homers, über die Farbenempfindlichkeit Homers, über den Appetit der homerischen Helden, über Männer badende Frauen in Homer, über Plural und Singular in Homer . . .

Nun erst fällt mir auf, daß in diesen Regalen die Homerrede Nietzsches, das beste was je über Homer geschrieben wurde, fehlt. Er hat auch dieses Exil redlich verdient — ist er doch zu seinen Folgerungen ganz einfach durch tiefes Nachdenken, ganz ohne Methodisieren gelangt, hat er doch nie die Verantwortung für seine Ideen auf Kritik, Logik, Hermeneutik und andere „. . . iks" hinüberzuwälzen gesucht, sondern immer in seinem Ich gefunden. Auch ein anderes Buch — welches zwar mit Nietzsche nicht in einem Atemzug genannt werden kann — vermisse ich hier. Grimms Werk über die Ilias. Dieses Exil ist vielleicht das einzig Gemeinschaftliche zwischen dem herrlich-einsamen, dem ungemütlich-agaçanten, nervig-bündigen Nietzsche und dem traulichen, gewinnenden, von Jugend auf bereits breitspurig geschwätzigen, aber immer zarten und feinen, immer fesselnden Berliner Professor Hermann Grimm. Da er seine Freude an Homer gehabt und diese Freude in aller Harmlosigkeit ganz ohne Schulfuchserei mitteilen wollte, so genießt er nun die hohe Ehre, neben Nietzsche und Burckhardt, neben Emerson und Walter Pater, neben Sainte-Beuve, Michelet, Taine und Renan hier nicht zu stehen. Durch eine künstlerische Auffassung seiner Aufgabe ist der Übersetzer Platos, Herr Kaßner, auch in die Reihe derjenigen gekommen, die in der Seminarbibliothek durch ihre Abwesenheit glänzen.

April 1907.

Die heutige Philologie gleicht einem verrückten Unternehmen, welches in einer bisher unwirtsamen, unbekannten Gegend Wege bahnt, Dämme und Brücken errichtet, unter großem Gebimmel und Gerassel Züge fahren läßt, sogar Fahrpläne anschlägt und auf den längst fertigen Linien niemanden einsteigen läßt, bevor nicht das ganze Netz vollendet ist... Jahr um Jahr verzögern sich die Arbeiten, immer neue Hemmnisse stellen sich in den Weg, immer tun sich fremde Täler auf, und die Arbeiter streben immer weiter. Mit der Schaufel, mit dem Hammer wird rastlos gearbeitet. Keiner hat Zeit noch Lust um sich zu schauen, und die bereits wegbar gemachte Gegend bleibt unbekannt wie zuvor.

Ballett-Reform.

Requiescat in pace. Das kurze Ballettröckchen nämlich. Man wird ihm keine Träne nachweinen. Gewiß nicht. Wer könnte denn auch noch Sympathien aufbringen für diesen altberüchtigten, der Drehkrankheit gewidmeten Kreisel aus Musselin und Tüll? Als Halskrause schließlich — ja, da hätte er vielleicht noch ganz possierlich ausgesehen, tiefer unten aber an einem andern Körperteil, den er um der Uniform des corps de ballet willen zieren mußte — nein, das war auf die Dauer doch nicht mehr zu ertragen. Für den Ästheten noch weniger als für den Zeloten. Und für den Freund eines schönen, sinngemäßen Tanzes am allerwenigsten. Begreiflich, daß das Ballett im Zeichen dieses Lendenschurzes allen Gebildeten ein Greuel wurde und daß unsere Opernbühnen, die an der sogenannten Mailänder Schule der Reifrock-, Fußspitzen- und Pirouetten-Mache festhielten, für die Kunst des Tanzes überhaupt nicht mehr in Betracht kamen .... Heimatlos flüchtete Therpsichore von den zu Artisten entarteten Künstlern zu künstlerischen Artisten, flüchtete aus der Oper in die Operette, ins Variété, in den Grunewald, in die „Schönheitsabende" der Berliner Patentkultur. Sie flüchtete barhäuptig, barfuß, nackt — eine Bettlerin. Vor ihr der Troß der „Reformer", hinter ihr ganze Wagen voll Literatur .... „Nieder mit dem kurzen Ballettrock!" So scholl es in allen Tonarten. Vergebens. Der kurze Tüllrock blieb in Amt und Würden. Sein Leben war länger als sein Radius ....

Endlich hat nun auch sein Zügenglöcklein geschlagen. Auch er muß an die Vergänglichkeit alles Irdischen glauben. Die Revolution hat gesiegt: auch das Opernballett beginnt sich zu verjüngen. — Die Wiener Hofoper gibt den Ton an: und „der lange Ballettrock" — ist die Parole.

Kein Zweifel: der Ruf wird ein mächtiges Echo wecken, der Versuch schnell Nachahmung finden. Gleich am ersten Abende der neuen Ballett-Ära (bei der Première von Straußens „Aschenbrödel") fühlte man es instinktiv: wir sind an einem Wendepunkte der Ballettkunst angelangt.

An einem Wendepunkt. Ganz gewiß. Und vielleicht ist es kein bloßer Zufall, daß sich diese großzügige und durchgreifende Ballettreform der Wiener Hofoper an die Geschichte des Johann Straußschen „Aschenbrödels" knüpft, eines Werkes, das ebenso seinem Schicksal nach ein Aschenbrödel war, wie es auch seinem Inhalt nach zu einem Aschenbrödel der Künste symbolische Beziehungen zeigt ....

Seinem Schicksal nach? .... Natürlich; war das Werk doch Straußens Schmerzenskind. Sein einziges Ballett, zu dem er sich halb unwillig entschloß. Von einem bis heute unbekannten Verfasser entworfen. Als Buch unter 700 Einreichungen preisgekrönt. Und doch schließlich unbrauchbar, so daß es von Regel überarbeitet werden mußte. Von Strauß in den letzten Tagen seines Lebens geschrieben. Mit dem Aufgebot seiner letzten Kräfte fertiggestellt. Oder nein, nicht fertiggestellt. Unvollendet hinterlassen. Von Bayer vollendet. Dem

Puppenfeebayer. „Verbäuert", wie Spötter sagen. Inwieweit? — La recherche de la paternité est interdite .... Hm, hm .... Vor acht Jahren in Berlin zur wenig gelungenen Uraufführung gebracht. Dann gespielt und — vergessen. In Wien von Mahler abgelehnt. Angeblich aus Rancune. Nach einem andern angeblich aus Verehrung für den Meister der Fledermaus und des Zigeunerbaron. Was zu verstehen wäre. Sei's so oder so, es war ein Aschenbrödelschicksal in moll ....

Und der Inhalt des Werkes? — Symbolisch? Nicht unbedingt. Aber vieldeutig. Modern. Das Laufmädel eines Warenhauses als Aschenbrödel. Zurückgesetzt. Von der Mutter in die Stube verbannt. Und doch auf den Maskenball gehend. Auf den Maskenball des Lebens, dort gefeiert, geliebt, verschwindend. Durch den verlorenen Schuh wiedererkannt, erhöht, geheiratet. Chefin des Warenhauses .... Ein Aschenbrödelschicksal in dur .... Sozial gedacht? — Ach nein. Eher doch noch symbolisch. Denn dieses Aschenbrödel, das lange Jahre seitab stand, dieses Stiefkind der Wiener k. k. Hofoper — war das nicht die Tanzkunst selbst? ....

Die älteren Schwestern, Musik und Malerei, durften um die Palme des Fortschritts ringen, nur Aschenbrödel, das Ballett, nicht. Fanchon und Yvette bekamen alles, nur Grete, die Stiefschwester (also die Namen in dem Kolman-Regelschen Buche!) wurde von der Mama Putzmacherin (es könnte auch der Papa Ausstattungschef sein) vernachlässigt. Da kommt der neue Direktor des Warenhauses „Zu den vier Jahreszeiten" (es kann ebensogut ein neuer Theaterdirektor sein) und wählt die Verachtete zu seinem Liebling. Ja mehr als das: macht sie zu seiner Frau, just wie Felix von Weingartner dem bislang vernachlässigten Ballett Herz und — Hand geliehen. Sein Herz, das Fürsprache hielt bei der Intendanz, sodaß diese 80 000 Kronen für die Ballettreform bewilligte. Seine Hand — die den Dirigentenstab hielt ....

Man denke: der Hofoperndirektor als Balletdirigent! Und eine Ballettausstattung von solcher Kostspieligkeit, daß auf jede Minute Spieldauer 1000 Kronen kommen! Welch ein Umschwung gegen früher, wo der sonst so geniale Mahler das Ballett ziemlich geringschätzig behandelte! Kein Wunder, daß die Balletteusen vor Rührung geweint haben, als (was erst in der letzten Probe geschah) der Operndirektor selbst an ihre Spitze trat. Ein noch nicht dagewesener Fall. Und ein guter Trick zugleich. Denn gerade jene Damen, an deren Widerstand sonst vielleicht die Ballettreform gescheitert wäre, gingen nun mit wahrer Begeisterung für die neue Richtung ins Zeug. Was keine Kleinigkeit bedeutet: hatte doch das corps de ballet in den hundert Proben, die der Première von „Aschenbrödel" vorangingen, nicht mehr und nicht weniger lernen müssen, als eine vollständig neue Kunst.

Eine neue Kunst: neu in ihren Voraussetzungen, neu in ihren Effekten. An die Stelle des kurzen Tüllröckchens sind lange Gewänder getreten, Salonroben und Serpentinröcke, fallweise von solcher Weite, daß der halbkreisförmig gehobene Saum noch um den Hals geschlungen werden kann, was sehr graziöse Bewegungen ergibt. Gleichzeitig fielen natürlich die abscheulichen Sanduhrtaillen und mußten niedrigen und ganz niedrigen Miedern das Feld räumen. Auch von unten wurde für „Erhöhung" der Grazie gesorgt: der Salontanzschuh, der Stöckelschuh, der der Gestalt einen zwanglosen Schwung nach aufwärts gibt, kam zur Alleinherrschaft. Der alte, sogenannte weiche Ballettschuh ohne Absatz mit der breiten Spitze für den Fußspitzentanz wanderte zum alten Eisen. Daraus folgt von selbst, daß nicht mehr auf den bloßen Brettern getanzt werden muß, sondern ein leichter Teppich die Bühnenausstattung vervollständigen darf. Auch der Kopfschmuck änderte sich: man sieht die größten Hüte aus den Modejournalen auf der Bühne. Überhaupt gleicht das corps de ballet in „Aschenbrödel" einer lebenden Modeausstellung. Die Moden aller Zeiten sind stilgetreu vertreten: Direktoire (vorwiegend!), Empire, Biedermeierisch-Altwien, Rokoko, Krinoline. Alles da. Jede Tracht mit ihren Attributen, Stöcken und Schirmen. Strengster Realismus von nahezu historischer Treue. Die mit den Brettern, die die Welt bedeuten, vernagelte „Phantastik" (alias: Ignoranz des Garderobenmeisters und Regisseurs) ist abgeschafft. Auch der Bühnenrahmen hat Stil. Die neuen Kulissen (richtiger Prospekte), die Maler Löffler entworfen hat, sind ganz modern, ohne Firlefanz, großzügig. Farbenpracht, Architektonik, Kunstgewerbe. Eine Reformbühne von bewußtem sezessionistischem Zwangsstil ....

In dieser neuen Schale nun der neue Kern: der reformierte Ballettanz! Wie ist er so einfach und doch so schwer geworden. Kein Fußspitzengeschiebe, keine Körperverrenkungen, keine Groteskssprünge mehr. Nein. Die Kunst des Schwebens dominiert. Mit der Länge des Rockes sind die Körperbewegungen kleiner, graziöser, vielsagender geworden. Weicher, menschlicher. Was verstanden z. B. unsere Ballettdamen in manche ganz kleine, mehr zitternde als pendelnde Leibesbewegungen hineinzulegen, die einem zur vollendeten Grazie verfeinerten Salon-Kake-Walke glichen. Welche Jugendfrische in den Walzern! Welch heroischer Zug in den Empiretänzen mit der Schleppe über dem Arm! Welcher Schick in dem Jonglieren der Knickerchen bei den Krinolinentänzen! Und vor allem, welche Grazie im Schreiten! Ich sah zum erstenmal in meinem Leben ein Ballett, von dem ich den verehrten Leserinnen sagen kann: „Sehet und — lernet. Ihr könnt es in allen Lebenslagen verwenden."

Ich zähle keineswegs zu den „Unbedingten" des Direktors Weingartner. Im Gegenteil. Manch schärferes Wort habe ich nicht vermeiden können. Daß aber die Ballettreform eine wirklich große Tat ist, steht für mich fest. Nicht nur eine große Tat für Körperkultur und Kunsterziehung, sondern auch für die Kunst selbst. Man darf es ruhig sagen, daß erst durch Weingartner (und Ballettmeister Haßreiter, der die Wünsche seines Direktors in die Tat umsetzte) das Opernballett wieder eine Position im Kunstleben errungen hat. Eine Position, derzufolge auf den Bluff berechnete Tricks einzelner Geschäftsgrößen à la Duncan, Madeleine, Fuller et tutti quanti sehr bald verblassen dürften. Denn was bei allen diesen nur ein „ich möchte", ein Versuch mit un-

zureichenden Mitteln war, hier ist es die Tat. Die Tat im Großen.

Soll ich noch von den neuen Solotänzen reden? Von Walzern, die an die Wiesentals erinnern? Von Polkas, die nur so überquellen? . . . Ein Beispiel: Ein Doppel-Serpentinentanz. Von den Damen Berger (Schwestern Aschenbrödels) getanzt. Die linke Dame mit dem Faltenrock-Halbkreis in der linken Hand, die andere ebenso nach rechts hin. Welche Grazie! Hinüber — herüber .... Zum Schluß ein langsames Drehen in gleichem Sinne, so daß die Flügel der Kleider sich wie bei einer Schiffsschraube ergänzen .... Ich glaube, dieser überwältigend schöne Eindruck des langen Ballettrocks wird dem alten Tüllkreisel auch die letzten Anhänger entziehen. Selbst die mondscheinköpfigen Herren Roués, diese traditionellen Ballettonkel, finden, wie ich höre, daß dem intimen Einblick hochgehender Seitenschlitze mehr Reizung abzugewinnen sei, als dem bisherigen allzu öffentlichen „Freihandelsystem" trikotüberspannter Wattons ....

Es dürfte also wohl ein einstimmiges Plebiszit sein, das den langen Ballettrock zur Herrschaft ruft. Das kurze Tüllröckchen hat ausgespielt. Ein Plätzchen nur bleibe ihm reserviert: ein Auslageschrein im Theatermuseum. Der sei seine Graburne. Man wird ihm keine Träne nachweinen. Gewiß nicht. Requiescat in pace.

Dr. Victor Lederer.

Von den Knospen.*

Neuderben, Mitte Januar 1906.

Neulich kommt einer von meinen ganz kleinen Jungs an und sagt: „Herr Lehrer, wat sind denn det man all vor kleene Zijarrn anne Böme?" — „Was, Junge, Zigarren?" sage ich, „zeig doch mal!" — Also alle raus auf den Schulhof. Und Gustav bringt uns zu der kleinen Kastanie, die so klein und niedrig ist, beinah wie ein Strauch. „Da", sagt er, „da sind se doch, lauter kleene Zijarrn. Kleeben duhn se aber ooch, ick habe all annefaßt." — Na, nu fangen die andern ja einen Mordsspektakel an: „Gustav, weetzte dat noch nich moal, dat dat Knospen sind? — Dat sind doch Knospen, wo de Bläder int Fröhjoahr rutkoamen." — Na das hat Gustav wirklich nicht gewußt. Aber es war schön, daß er gefragt hat; denn nun wußte ers doch. Und wir andern standen alle um den Kastanienbaum rum, da haben wir uns gleich die Knospen noch 'n bißchen genauer angesehn.

Ihr wißt ja alle, wo die Blätter im Frühjahr herkommen. Aber eine wunderliche Geschichte ist es am Ende doch: so wie es im Frühjahr ein bißchen wärmer wird, auf einmal sind da die grünen Blätter da. Man weiß garnicht, wie die auf einmal so schnell da sein können.

Da muß man sich schon jetzt mal, im Winter, die Knospen ganz genau ansehn. Und am besten geht man dazu an den Kastanienbaum, denn der hat so recht schöne große Knospen. Da kann man alles ganz deutlich sehn.

Wir haben uns also auch die Knospen vom Kastanienbaum angesehn. Und dazu habe ich eine vom Baum abgebrochen — ja wirklich: eine Knospe abgebrochen. Aber ich muß auch gleich dabei sagen: ich tue das garnicht gern, und es tut mir jedesmal leid. Wenn man im Sommer ein Blatt oder eine Blume abpflückt, na das mag noch gehn. Aber mit so einer Knospe pflückt man nicht bloß das eine kleine braune Ding ab. Da muß man gleich an alles das denken, was mal aus der Knospe noch raus wachsen will: an die vielen Blätter, und an die vielen Blüten, aus denen mal Kastanien werden sollen. Ja, mit der einen Knospe pflückt man eigentlich einen ganzen großen Zweig ab. Und das tut man doch nicht gerne. Wenn einer sich zum Spielen Knospen abpflückt, da würde ich schelten. (Als kleiner Junge habe ich mir mal welche zum Spielen abgepflückt. Und da habe ich tüchtig Schelte gekriegt. Und das vergesse ich mein Lebtag nicht.) Wenn sich aber einer zum Lernen welche abpflückt, da kann ich nicht schelten. Denn wenn man sich eine Knospe ganz genau ansehn will, da muß man sie eben abbrechen. Und über eine Knospe soll man doch ganz genau Bescheid wissen. Auch wenn man sie deshalb abbrechen muß.

Aber wir stehn ja noch immer vor dem Kastanienbaum! Und wenn wir noch lange reden, da werden wir uns die Beine müde stehn und werden gar keine Lust mehr haben, uns noch lange Knospen anzusehn. Also nun mal her mit der Kastanienknospe! Die hat da am Ende von einem kleinen Zweig gesessen und sieht aus, als ob sie auch aus hartem Holz ist, so wie der Zweig. Außen sieht man braune, kleine Schuppen, die liegen wie bei den Fischen eine über der andern (d. h. der Rand von der einen liegt über den Rand von der andern weg), und man nennt sie auch wirklich Knospenschuppen. Ganz dicht liegen sie übereinander. Und daß auch wirklich nirgends ein Loch ist und daß ja keine Luft und kein Wasser in die Knospe rein kann, da sind die Schuppen — „mit einer dünnen Harzschicht überzogen", so sagt man nämlich in der Botanik. Die Knospe sieht aus, als ob sie lackiert ist. Sie glänzt ordentlich in der Sonne, und wenn man sie anfaßt, bleibt man beinah kleben. Was da so glänzt und klebt, das ist eben ein feiner Harzüberzug, der die Knospenschuppen so fest zusammenklebt, daß sie wie ein luftdichtes und wasserdichtes Kleid sind.

Aber weshalb hat denn die Knospe so ein Kleid?

Da wollen wir ein spitzes Messer nehmen und wollen vorsichtig eine Schuppe nach der andern los—pellen, na ja, es ist beinah wie Kartoffelpellen. Aber eine Kartoffel pellt sich doch leichter ab als unsere Knospe. Da merkt man erst, wie fest die Schuppen aneinander und aufeinander sitzen. Wenn man die obersten braunen Schuppen losgemacht hat, da sitzen drunter schon wieder andre. Die sind aber nicht mehr so dick und so braun, wie die obersten, die sehn grünlich aus und sind ganz dünn; klebrig sind sie auch nicht; aber so fest und zähe wie Leder. Sie sehn ordentlich hübsch aus, so gelblichgrün und rötlich, und weiße Härchen sitzen drauf. Und alle Schuppen sind oben zu einer schönen, festen Spitze

* Aus: „Allerlei vom Leben der Pflanzen". Von Franz Lichtenberger, Verlag Schaffstein & Co., Köln a. Rh. Siehe die Besprechung am Schluß des Heftes. Die Red.

zusammengedreht, noch viel feiner und fester wie bei einer Zigarre.

Wir pellen immer weiter und denken schon, es kommt weiter garnichts mehr, als immer wieder Schuppen. Da auf einmal kuckt was Weißes, Silbriges vor. Wir pellen schnell noch die letzte Schuppe weg — ja, was ist denn das? — „Am Ende ist da unter den vielen Schuppen bloß ein bißchen Watte," meinte einer. Es sieht beinah so aus. Wir kommen mit der Messerspitze an das weiße Ding, das da unter den Schuppen übrig geblieben ist, — feine weiße Fäden lösen sich los, wie bei der Watte. Aber was ist denn das? Zwischen der Watte ist ja noch was andres da, wie graugrüne Stäbchen kuckt es aus der Watte raus....

Nun mal ganz vorsichtig! Nehmt euch ein angespitztes Streichholz (eine Stecknadel ist zu scharf), und nun schiebt die Wattefädchen auseinander. Ja, das geht nicht so leicht, die sind wer weiß wie sehr ineinander verfitzt. Na, piekt nur tüchtig drauf los, es geht so leicht nichts kaput.

Ja, was ist denn da nur eingepackt in dem Häufchen Watte? Was sind denn das für Büschelchen, die jetzt schon rauskucken? Nehmt mal eins davon für sich allein und zieht die Fädchen weg... Ja, was ist denn das? ... ein Blättchen? ... Ja, ganz gewiß, es ist ein kleines, ganz kleines Kastanienblatt! Und es ist nicht allein in der Knospe; in dem Wattebäuschchen sind eine ganze Menge eingepackt. Alle sehr, sehr klein und niedlich. Und die einzelnen sind fein der Länge nach zusammengelegt, wie Wäsche in einem Koffer. Denn viel Platz haben sie nicht gehabt in der engen Knospe. Aber so klein wie sie sind, man kann die Zähnchen am Rande schon ganz deutlich sehn. Und die feinen Nebenadern kann man auch sehn. Die gehn so egal, eine neben der andern, von der Hauptader nach beiden Seiten hin.

Wer Glück hat, der erwischt vielleicht sogar eine Blütenknospe. Da liegen in der Mitte zwischen den Blättchen lauter Kügelchen. Zusammen sehn sie aus wie eine kleine Weintraube mit vielen kleinen Beeren. Das sind die kleinen Blütenknospen, aus denen später die Kastanienblüten werden — da stecken also in der großen Knospe noch viele kleine. (Am schönsten kann man die kleinen Blütenknospen schon jetzt in den Fliederknospen sehn.) —

Und nun werdet ihr euch nicht mehr wundern, wie im Frühjahr auf einmal die Blätter so schnell da sein können. Denn wenn jemand bei uns zu Besuch kommt und hat dann am andern Morgen auf einmal einen andern Anzug an, da wundern wir uns auch nicht drüber und sagen nicht: wo kommt denn der Anzug so schnell her? Denn da wissen wir: der Anzug ist im Koffer eingepackt gewesen. So ists bei den Bäumen auch. Die haben ihr Frühjahrskleid gut eingepackt in ihren kleinen Koffern — nämlich in den Knospen.

Sehr schön kann man auch sehn, wie eine Knospe von innen aussieht, wenn man sie durchschneidet. Da muß man ein sehr scharfes Messer nehmen und muß die Knospe der Länge nach durchschneiden — man nennt das: einen Längsschnitt machen. Da hat man dann zwei Knospenhälften, und da kann man deutlich sehn, wie in der Knospe ganz außen eine dichte, dicke Schicht liegt, wie ein Panzer — das sind die Knospenschuppen. Und unter den Schuppen, weiter nach innen, da liegen die zarten jungen Blättchen wie in einem Nest. Das ist warm und weich ausgepolstert mit den Wattefädchen. Und da merkt man ganz deutlich, daß die Knospenschuppen mit ihrer Harzschicht und mit ihrem Wattepolster, — daß das alles dazu da ist, um die Kastanienknospen im Winter gegen die Kälte und gegen die Feuchtigkeit zu schützen.

So ist es bei der Kastanienknospe. — Nun seht mal zu, wie es bei den andern Knospen ist.

Meister Wilhelm, der Wiedergekrönte.

Was man in diesen Tagen vom sogenannten Clarenaltar (weil er aus St. Clara stammt) in Köln vernehmen mußte, das sieht einer reizenden Komödie nicht unähnlich. Man weiß ja, daß der historischen Wissenschaft nichts lieber ist, als mit überzeugender Gelehrsamkeit ein volkstümliches Sagengebilde zu zerstören. Wie hat sie dem armen Tell der Schweizer zugesetzt, oder dem blinden Homer? Und wenn die Kölner mit ihrem Meister Wilhelm auch nicht eine so allbekannte Figur hatten: er war doch nicht weniger ihr Stolz, sie hatten ihn auf den Fresken von Steinle im Museum gemalt und am Gürzenich in Stein ausgehauen; auch war er durch die Limburger Chronik von 1380 historisch beglaubigt. Leider aber waren ihm auch einige Bilder zugeschrieben und die sollten sein Unglück werden.

Solange man sich nämlich mit chronistischen Forschungen begnügte, blieb seine Existenz in Ordnung. Man fand in den Büchern der Stadt durch ein paar Jahrzehnte seit 1358 einen Wilhelm von Herle erwähnt, dem es nicht übel ging, vermutlich auch der Empfänger einer großen Summe (8000 Mark), die im Jahre 1370 aus der Stadtkasse für ein Bild gezahlt wurde. (Was hier so einfach hingesagt wird, das sind natürlich Forschungen und Entdeckungen, an denen sich die Gelehrsamkeit rechtschaffen erhitzt hat.) Der Meister Wilhelm konnte damit zufrieden sein; wenn die Kölner Bürger soviel Geld an ihn wandten, muß er wohl einen großen Ruhm gehabt und ihnen etwas Bewundertes gemacht haben.

Was aber? Als Hauptwerk den drei Meter breiten Clarenaltar im Dom, der seine Gebeine im Sarg nicht ruhen ließ. Denn wenn der Meister Wilhelm selber im Jahre 1378 urkundlich als gestorben erwähnt, und wenn der Altar selber durch gelehrte Stilanalysen auf 1380, danach auf 1390, auf 1400 und endlich auf 1410 datiert wird: dann ist das eine unmenschliche Unordnung. Die wurde noch durch die stilkritische Entdeckung von zwei, drei, vier, fünf verschiedenen Händen vermehrt und so konnte man endlich den Meister Wilhelm von Herle vollkommen aus seinem Hauptwerk, dem Clarenaltar, entfernen und an seine Stelle den Hermann Wynrich von Wesel etablieren, der seine Witwe heiratete und das Malgeschäft im modernen Stil fortsetzte.

Womit eine neue und garnicht üble Sage geschaffen war: vom alten Meister mit der alten Kunst und der

jungen Frau, und vom jungen Gesellen mit der neuen revolutionären Kunst, der ihn gründlich in den Sarg arbeitete und, als er mit seiner übrig gebliebenen Frau den neuen Frühling (in sonniger Harmonie von Kunst und Leben) genoß, auch seine alten Versuche am Clarenaltar mit jugendlicher Genialität übermalte. Beinahe ein Stoff für Julius Wolff in Charlottenburg.

Aber auch für die Rechtsgelehrten der Kunst gibt es noch ein Weltgericht, das die Unschuld, diesmal den Meister Wilhelm, verteidigt. Dieses Weltgericht wollte, daß vor einem halben Jahr die Flügel vom Clarenaltar des genialen Neuerers Wynrich von Wesel ins Atelier des Restaurators Heinrich Fridt zu Köln gebracht wurden. Da stellte sich heraus, wie Professor Clemen in der Kunstchronik vom 11. Dezember d. J. berichtete, daß der Gegenstand so vieler gelehrten scharfsinnigen Stilanalysen, Hypothesen und Vermutungen eine plumpe Fälschung aus dem 19. Jahrhundert war, während das Werk Meister Wilhelms, durch die Übermalung vor dem Blick der Gelehrten geschützt, lustigerweise darunter saß. Man muß den Humor von Professor Clemen, dessen Ernst doch sonst nicht zu bezweifeln ist, und dem wir diese Entdeckung verdanken, in seinen eigenen Worten hören, um dieses Schalkspiel ganz zu genießen:

„Zuerst kamen die Außenflügel an die Reihe. Nachdem die obere deckende Schmutzschicht abgewaschen war, traten hier die ganz großen derben neueren Übermalungen zutage (verschiedene übereinander). Der ganze Fond, die ganze Architektur: die feine Finalenzeichnung war in barbarischer Weise und total mißverstanden überschmiert, eine Art Baluster war hier eingefügt, die Krabben waren durch etwas wie Krautköpfe ersetzt. Die großen einzelnen Heiligenfiguren von den Außenseiten waren weiter total übermalt, es kamen zum Teil ganz andere Umrisse zum Vorschein, einige Gewänder hatten ein verspätetes Rokokomuster erhalten, darunter saß das echte gotische Dessin, manche Hände saßen an an ganz anderer Stelle. Und zuletzt durfte man sich auch hier an die Köpfe wagen, an die wir zuerst nicht recht heran gehen wollten — und auch hier verschwand die obere Schicht sehr rasch und darunter tauchten die alten Köpfe auf. Ganz andere Gestalten standen zuletzt da, strenger, von einem großartigen bewegten Duktus der Umrißführung, die Köpfe mit der charakteristischen Zeichnung, den scharf umränderten geschlitzten Augen, den von deutlichen Konturen umgebenen Haarmassen.

Und bei den Innenseiten gingen die Übermalungen der Köpfe im Handumdrehen ab und in der unteren Reihe auch die Flicken auf den Gewändern, und was da zum Vorschein kam, war mit einem Male etwas ganz Einheitliches, Harmonisches in dem strengen Stil des 14. Jahrhunderts.

Diese Übermalungen saßen ganz lose auf der alten Farbschicht auf, waren gar keine Verbindung mit ihr eingegangen, sie ließen sich mit dem einfachsten leichtesten Putzmittel wegwischen."

Man sieht, an der Sache ist nichts mehr zu ändern, wir müssen mit Professor Clemen zum Schluß kommen, daß „alle die begeisterten Lobpreisungen von Kugler, Förster, Schnaase an bis auf den heutigen Tag" einer „Fälschung" gelten. Nur wird man seine von liebenswürdiger Kollegialität eingegebene Entschuldigung: daß man niemand einen Vorwurf machen könne, weil „eine genaue Beobachtung und Untersuchung der Flügel erst jetzt möglich geworden" sei, nicht durchgehen lassen können. Sie entspricht zu wenig den sonstigen Vorstellungen vom Ernst der Arbeit und auch nicht der Wichtigkeit der historischen Wissenschaft. Wenn so wenig von der Sache zu sehen war, daß man diese plumpe Fälschung nicht erkennen konnte: warum wurden wir denn mit soviel scharfsinnigen Untersuchungen belästigt und worauf stützen sich diese?

Freilich gibt die Darstellung bei Clemen nicht nur den Tatbestand zu dieser Kritik, sie entwirft in raschen Zügen, was wir mit der Entdeckung für die Anschauung der Kölnischen Malerschule gewonnen haben, nicht nur ein Werk, das in der „delikaten Grazie" und „in der feinempfundenen Führung der Umrisse der Qualität nach wohl das Beste und Köstlichste enthält, was die damalige Malerei in Westdeutschland zu schaffen imstande war"; sondern auch „die ganze künstlerische Entwicklung, die auf den Clarenaltar hinführt", steht „in einer großartigen Folgerichtigkeit vor uns". So dankbar wir Clemen sein müssen, daß er uns mit seiner „Revision" aus seinem reichen Wissen die Orientierungen gab, die in diesen Sätzen gipfeln und die so etwas wie den Extrakt einer neuen Geschichte der kölnischen Malerei im 14. Jahrhundert (also der rätselhaften Anfänge) darstellen: die freudige Genugtuung der Kunstfreunde, die nicht Forscher sind, wird er sich damit erworben haben, daß er die Möglichkeit einräumt, den Clarenaltar nun wieder auf den Meister Wilhelm zu taufen, der sich trotz seiner Sagenhaftigkeit reeller erweist als der stilanalytisch konstruierte Neuerer Hermann Wynrich von Wesel. S.

Die Gefährdung der Königl. Schlösser in Düsseldorf und Benrath

ist vor allen Dingen eine Frage der Denkmalpflege und rechtzeitig ist der „Rheinische Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz" mit einer Eingabe an das Kgl. Hausministerium vorgegangen, um die drohende Gefahr eines Verkaufes abzuwehren. Als Begründung ist dieser Eingabe eine Art Denkschrift von Dr. Ed. Renard beigegeben, worin der historische und künstlerische Wert der beiden Schlösser erläutert und die Gefahren bei einer Veräußerung in private Hände angedeutet werden. Wir geben nachstehend den Abschnitt daraus wieder, der das eigentliche Gebiet der Denkmalpflege betrifft, und behalten uns vor, in einer der nächsten Nummern die historische Darstellung unter Beigabe von Abbildungen nachzuholen. Die Red.

* * *

Außer den Schäden, die die Allgemeinheit direkt zu tragen haben würde, bedürfen die Verluste, die den Denkmälern unmittelbar zugefügt würden, kaum noch einer Erläuterung. Das Grundstück des Jägerhofes soll parzelliert werden und dann naturgemäß einer engen

Bebauung verfallen; ob es dann vielleicht überhaupt noch ein Interesse hätte, allein das Herrenhaus der Anlage von dem Zerstörungswerk auszuschließen, läßt sich kaum vorhersagen. Möglich, daß der Hauptbau in seiner verstümmelten Form nur ein schmerzliches Erinnerungszeichen bliebe! Wie das Benrather Herrenhaus, das in der geschlossenen Anlage und der Vollständigkeit seines Schmuckes von so prägnantem Charakter ist, der Bestimmung eines vornehmen modernen Hauses zugeführt werden könnte, ist demjenigen der, mit diesem entzückenden Idyll etwas näher vertraut ist, ganz unerklärlich. Das, was man heute in einem solchen Falle verlangt und verlangen muß, hinunter bis zu den einfachsten Einrichtungen der „commodité" — wird man vergeblich in Benrath suchen, und der Versuch, diesen Mängeln abzuhelfen, müßte mit einem Teil des wertvollen Ausbaues bezahlt werden; damit wäre der große künstlerische Wert von Benrath verloren. So paradox es klingen mag — Benrath taugt nur zum „monument national"; daß in Deutschland noch keine Aussichten dafür vorhanden sind, unserem wertvollsten Denkmalbesitz zu dieser Rangerhöhung und zu diesem ehrfurchtgebietenden „otium cum dignitate" zu verhelfen, das muß man in solchen Fällen als einen schweren Mangel empfinden.

Und endlich die Schäden ideeller Art! Die Versuche, das Staatshoheitsrecht der Denkmalpflege gesetzlich zu regeln, sind bekanntlich bislang gescheitert; dafür ist aber auf der ganzen Linie an Kleinarbeit getan worden, was getan werden konnte, um die anerkannte Lücke unserer Gesetzgebung, die fast kein anderer europäischer Staat mehr aufzuweisen hat, nach Möglichkeit zu schließen. Wie sehr die Lücke empfunden wird, das hat noch jüngst die einmütige Annahme des Gesetzes gegen die Verunstaltung der Landschaft und des Ortsbildes bewiesen. Die Staatsregierung übt nach allen Seiten über das buchstäbliche Recht hinaus ihren Einfluß auf alle Zweige des Verwaltungsorganismus zur Wahrung der Denkmalpflege-Interessen aus und tritt selbst mit großen Beihilfen ein. Da sollte es doch unter allen Umständen vermieden werden, diesen berechtigten Bestrebungen der Staatsregierung in den Jägerhof-Benrather Fällen in den Weg zu treten. Die kleine Gemeinde oder Gesellschaft, von der man im Aufsichtswege schwere Opfer für die Denkmalpflege verlangt, oder der man die Veräußerung eines Denkmales abschlägt, wird hier die formale rechtliche Unterscheidung nicht gelten lassen, sondern wird die verschiedenartige Behandlung als bitteres Unrecht empfinden. Dieser Widerspruch kann durch historische Erwägungen nur verschärft werden: Man wird geneigt sein, daran zu erinnern, daß beide Schlösser einst Staatseigentum waren, daß sie bei der seltenen Benutzung — Benrath wenigstens seit einem Jahrhundert — so gut wie als öffentlicher Besitz gegolten haben.

Es kann nicht geleugnet werden, daß — vom reinen Nützlichkeitsstandpunkt betrachtet — solche Schlösser eine Last sein können; aber die Krone trägt auch sonst solche Lasten und trägt sie gern. Das idyllische Rheinsberg mit seinen Erinnerungen an den großen König ist in der Hinsicht wohl ein ebensowenig erfreulicher Besitz wie der Jägerhof und Benrath. Wie ein Verkauf von Rheinsberg in dem Stammland Preußen, so würde auch gerade in der rheinischen Bevölkerung, deren historisches Gefühl so stark ausgebildet und durch die reiche Vergangenheit der Heimat besonders geschärft ist, eine Preisgabe alten Krongutes nur das Gefühl der schmerzlichen Kränkung und der Zurücksetzung hervorrufen können.

Dr. Eduard Renard.

Der Schillerpreis von 1908.

Weil man im deutschen Volk nicht mehr zufrieden war mit der Verteilung des Schillerpreises, hat man vor einigen Jahren einen Volksschillerpreis begründet: nun haben sich Staat und Volk auf „Tantris der Narr" (Insel-Verlag) geeinigt, und Ernst Hardt darf sich als der doppelt Preisgekrönte in die Galerie unserer großen Dramatiker hinauf begeben. Weil aber „mangels geeigneter Bewerber" der Staatsschillerpreis schon einmal gestundet war, hätte der Glückliche ihn eigentlich auch noch doppelt bekommen müssen, sodaß er jetzt dreifach gekrönt vor seinem Volk dastände, womit diese Komödie der Irrungen vollendet wäre.

Denn „Tantris" mag als Theaterstück seine Wirkung haben, ein Drama ist es kaum und ganz gewiß kein Werk, das eine doppelte Ehrung von solchem Gewicht ertragen könnte. Was darin nach großer Dichtung klingt, ist die alte Sage und Gottfried von Straßburgs Kunst. Seit Ulrich von Türheim hat es deutsche Nachdichter gereizt, ein Epos zu vollenden, und gleichzeitig mit Tantris ist von Emil Lucka, einem jungen Wiener, ein Roman erschienen (F. Fischer, Berlin), der den bei Gottfried fehlenden Schluß als selbständige Dichtung nicht übel versucht, obwohl auch ihm die Hände für solches Werk zu schwach sind. Ernst Hardt hat es sich von vornherein billiger gemacht: statt der ganzen Dichtung hat er einige Tageslängen daraus mit wirksamen Episoden gefüllt und die mit vielem Theatergeschick in fünf Akten vorgestellt. Wir sind im Lande Markes und trotz dem Blutbann, trotz seiner Heirat mit Isolde Weißhand ist Tristan wieder im Land. Zuerst als Aussätziger, der über eine Mauer hundert Klafter tief hinunterspringt, danach als Narr, der den Namen Tristan in die Luft geworfen und als zwei verkehrt aneinander gesetzte Stücke Tantris aufgefangen hat. Das gibt natürlich wirksame Szenen und „atemraubende Spannungen", aber wenn der falsche Narr Tantris zum Schluß mit seinem Hund Husdent fortgeht und Frau Isolde mit ihrem Zauberhündchen Petikrü zurück läßt: ist an wirklicher dramatischer Entwicklung nichts geschehen; der große Stoff hat seine ewigen Figuren für ein Theaterspiel herleihen müssen, das mit der Erinnerung an ihr Schicksal gewandt und witzig, ein paarmal auch rührsam die Kulissen zu schieben weiß.

Der Vorgang weckt die Erinnerung an einen andern Mißgriff, mit dem die Komödie unserer Schillerpreise begann. Damals schwammen die Theater Deutschlands in Begeisterung über Ludwig Fuldas Talisman, das ebenso gewandt nur mit witzigeren Versen einen alten

Sagenstoff in elektrischer Bühnenbeleuchtung vorführte. Und als der kaiserliche Einspruch ihm den Schillerpreis verwehrte, starrten die Goethebünde Deutschlands in Waffen. Ob wohl heute noch jemand für dieses längst abgespielte Versstück so große Allüren aufwenden möchte? Ich fürchte, dieser Tantris ist nicht haltbarer und steht selbst mit seiner Theaterwirkung noch hinter ihm zurück. Man muß sich trösten, daß „mangels geeigneter Bewerber" Gottfried von Straßburg nachträglich den Schillerpreis erhalten hat, der ihm nach manchen Verurteilungen seiner verruchten Sinnlichkeit endlich zu gönnen ist.

Im Anfang unserer literarischen Bewegung konnte man pathetisch diesen Unsinn behaupten hören: Ja, Shakespeare, der brauchte eine Masse Szenen, um ein Drama daraus zu machen; wir aber — die wir natürlich nach dem Gesetz der geschichtlichen Entwicklung feiner, tiefer, differenzierter geworden sind — wir machen aus einer einzigen Szene von ihm ein ganzes Drama, das ist unsere, das ist die moderne Kunst! Es scheint, daß wir von dieser kläglichen Bescheidenheit — trotz der angeblichen Bewunderung Ibsens — nicht loskommen; dieser Tantris ist jedenfalls nur aus solcher Kurzsichtigkeit der künstlerischen Absichten zu begreifen. Daß er die Preisrichter in beiden Schillerlagern verwirren konnte, gibt uns keine Hoffnung, sobald wieder in die weiteren Gesichtskreise großer Dichtung hinein zu kommen. Wir haben uns angewöhnen müssen, den Namen Schillers mit Spott zu hören, wir sprechen über Tasso, Gyges, Penthesilea, wie wenn wir ganz in ihren Sphären lebten, und dann kommt ein Theaterkarren mit diesem Narren Tantris heran, und der Beifall klatscht zu den stillen Fenstern der deutschen Dichtung lärmend hinauf.

* * *

Doch tröstlich ist das Gegenbild: der gestundete Schillerpreis des Staates (also die Hälfte der Summe) ist mit allerhöchster Genehmigung Karl Schönherr zugefallen für sein Drama „Erde". Das hat zwar bei seiner ersten Aufführung am Dumonttheater zu Düsseldorf ebensowenig wie später sonst den lauten Beifall ausgelöst. Es ist ein hartes handfestes Bauernstück und zwar das erste seiner Art trotz Anzengruber. Es nimmt die Bauern ohne Sentimentalität und Bildung, als Menschen, die noch ursprünglich sind in der Gebärde — doch nicht beim Tanz und bei der Liebe oder beim Pfarrer, oder wenn eine neue Eisenbahn gebaut wird, oder wenn eine neue Religion in der Welt ist: sondern wenn sie untereinander ihren zähen Haß, ihre Eigensucht, ihre Rechthaberei, Schlauheit, Unbeugsamkeit und dadurch ihre Größe haben, daß sie immer mit beiden Füßen auf ihrem Grundbesitz statt auf Theorien stehen. Der Bauer, der auf seinem Hof ein König ist und es bleibt, trotz seinem Sohn, der unterdessen nutzlos altert, der sich stündlich gegen die Rachsucht, Verstocktheit, Faulheit, auch gegen die Intrigen seiner Untergebenen zu wehren hat, dem endlich ein Unfall schon den Sarg ins Haus bringt, auf den alle warten, die sich durch ihn unterdrückt fühlen, und der diesen Sarg doch noch als Brennholz zerkleinert: das gibt schon eine Mittelfigur für eine handfeste Komödie, kein Erbförster mit einem spitzfindigen Rechtsgefühl, sondern einer, der die Macht und darum das Recht hat.

Wir müssen uns daran gewöhnen, daß die Taten unserer Dichtung nicht so überraschend kommen, wie es nach den Modeerfolgen guter und schlechter Bücher aussieht. Langsam ist Gottfried Keller in den Kreis der Geachteten vorgerückt; und nur dadurch von der Menge schließlich bemerkt, daß er mit seinen kurzen Beinchen unermüdlich dastehen blieb, indessen die andern immer wieder an Blutschwäche umfielen und vom Regisseur hinter die Kulissen gezogen wurden. Langsam scheint auch die Anerkennung dieses harten selbstsicheren Bauernstücks von Schönherr sich durchzusetzen. Die Luft darin ist zu klar; die Tränendrüsen und Lachmuskeln kriegen nichts Übliches zu tun; sein Humor ist, wie wenn ein Mann herzhaft über wichtige Jünglinge lacht, die das nicht begreifen. Und zum erstenmal, daß sich eine Dichtung dem Zerbrochenen Krug von Heinrich Kleist unverzagt zur Seite stellt; ebenso zeitlos wie der, ebenso trocken und klar, ebenso unerbittlich, nur in einer andern Technik. (Die Handlung behilft sich ohne die Krücken der Enthüllung; die Spannung geht nicht auf das, was gewesen ist, sondern das, was kommen wird.)

Völlig heimisch ist der Zerbrochene Krug niemals geworden; unser Volk langt nicht aus für seine Dichter, es kämpft fortwährend den Kampf seiner bequemeren Wünsche gegen ihre starken Forderungen. Dieses Bauernstück wird ihm schließlich auffallen wie der Meister Gottfried, weil es garnicht weggeht, sondern trotzig abwartet in seinem unverrückbaren Dasein. Allmählich werden auch Schauspieler heranwachsen, es zu spielen. Eines Tages wird niemand mehr wissen, daß diese „Erde" sich nur einen kalten „Achtungserfolg" zunächst erzwingen konnte; und man wird somit den Spruch des Preisgerichts von 1908 kaum noch abschätzen können, wie wir es heute verwundert tun müssen.

Reinhold Treu.

Die Wissenschaft des Nichtwissenswerten.*

Der verstorbene Fritz Koegel erzählte in behaglichen Abendstunden gern von einem Universitätsprofessor, der einmal zu ihm ins Nietzsche-Archiv gekommen wäre, um sich den ausgefallenen Denker für sein Lebenswerk zu sichern. Der treffliche Herr verfaßte nämlich eine Geschichte der Philosophie und hatte sich — in einem sonderbaren Anfall — entschlossen, wenn er soweit wäre, auch Friedrich Nietzsche zu behandeln. Er kannte bis dahin seine Bücher nicht, und als ihn Koegel respektvoll fragte, ob es nicht ratsam sei, sie vorher zu lesen, da seine geschichtliche Auffassung vielleicht doch noch in Einigem beeinflußt werden könnte: da gab es nur ein weises Stirnrunzeln: Nein, wie gesagt, das hat wohl keinen Zweck; wenn ich soweit bin, daß er behandelt wird, dann werde ich ihn lesen; vorher nicht.

An diese saubere Gelehrsamkeit mußte ich denken, als ich das stürmische Buch las, dessen Titel allein schon ein glänzender Spott ist, und das auch sonst die Erinnerung an den Nietzsche der Unzeitgemäßen nicht übel weckt — und aushält. Denn auch dieser junge Privatdozent ist kein Spötter aus Übermut, sondern aus Not. Er hat das Recht, seinem angeblichen Kollegienheft das schöne Wort von Jakob Burckhardt als Motto vorauszusetzen:

* Ein Kollegienheft von Ludwig Hatvany. Verlag Julius Zeitler, Leipzig.

„Für Gelehrsamkeit sorgt die jetzige historisch-antiquarische Literatur — wir plädieren für ein lebenslang anhaltendes Mittel der Bildung und des Genusses." Denn was er von seiner Freude an den alten Dichtern sagt, das mag er selber als ästhetisch bespötteln, es bleibt trotzdem unvergeßlich: man spürt aus jedem Wort, hier hat einer „Bildung und Genuß" daraus gewonnen und damit das Recht, auf die „Gelehrsamkeit" zu verzichten. Im Ganzen freilich ist sein Buch eine Kritik, und zwar eine bitterböse an Herrn Woepke und Genossen, die mit einem bewundernswerten Sitzfleisch dafür sorgen, daß die Klassiker zerlesen und der Jugend nur in streng zerlesener Form übermittelt werden. Aber kein Zweifel: hier setzt sich ein scharfer Geist mit den Hemmungen auseinander, zur Bildung und zum Genuß zu kommen; der notgedrungenen Kritik werden ungehinderte Gedanken folgen. Wer den feinen Vergleich aus dem jungen Nietzsche bilden konnte, daß er ein „wundersam kühnes und doch in sich so schwaches Gewölbe über die Spitzen des Altertums und der Gegenwart" gebaut, bald aber „das Knistern und Krachen" darin vernommen und sich noch beizeiten hinübergerettet habe „in jenen starken Bau, dessen Fundamente er selbst gelegt hatte"; wer das freie Wort über den klassischen Goethe wagen, oder die schöne Darstellung Juvenals geben konnte: der hat mehr als den natürlichen Widerwillen gegen den Famulus Wagner in sich.

Vorläufig aber haben wir ein stürmisches Gemisch aus Wut, Spott, Kritik und Begeisterung als ein Buch erhalten, das wir alle lesen müssen: einmal, weil es eine so unbändige Freude macht, dann aber, weil wir mit diesem „Trank im Leibe" etwas hellängiger geworden sind, und zwar nicht nur für die Werke der Kunst, sondern auch für die Wissenschaft davon. Denn hierin scheint sich der Autor zu täuschen, es ist nicht die Ästhetenseele in ihm (also die Kunst), die sich gegen die Gelehrsamkeit auflehnt, vielmehr der klare Denker, der auch mit seiner Logik an die Dinge selber kommen möchte, indessen die „Philologenpotentaten" mit eiserner Geduld die Türschlösser daran untersuchen. S.

Griechischer Frühling.

„Ich schreibe, meiner Gewohnheit nach, im Gehen mit Bleistift diese Notizen", sagt Gerhart Hauptmann auf Seite 40 des merkwürdigen Buches, das hier durch einige Bemerkungen angezeigt werden soll. Mir fiel bei diesen Worten eine Nacht ein, da ich am Hussengrab bei Konstanz, zwischen den hohen Pappeln mit einem Freunde, auch einem Dichter und keinem unbekannten, stand. Es mochte sein, daß der ein lyrisches Erlebnis hatte; denn als wir nach einer Viertelstunde noch immer schweigend in das silbernächtige Feld fortwanderten, fragte er mich fast vorwurfsvoll, indem er stehen blieb: „Nun weiß ich nicht, bei mir wirds ein Gedicht, was aber machen Sie mit solcher Stimmung?" Er dachte wohl, daß diese Viertelstunde für mich verloren sei. Ich aber sagte: Keine Sorge, ich tue alles in meinen großen Topf hier innen, und wenn ich einmal eine Suppe koche oder einen Brei, und das gebrauchen kann, dann ist es schon wieder da; und wenn es verloren geht in diesem Topf, den wir Erinnerung nennen, dann war es wohl nicht wert, verwahrt zu werden.

Sachlich gesprochen: man hält den Eindruck als solchen fest und sucht ihn treu zu geben mit allem, was sich im Augenblick aus der eigenen Seele an Gedanken, Erinnerungen und Gefühle hing — man ist ein Impressionist; oder man führt ihn dem Material der Seele zu, ganz unbekümmert, was sie daraus eines Tages künstlerisch verwerten kann. Beides kann zu schönen Ergebnissen führen. Ich kann eine Landschaft schildern aus der Erinnerung, wo das Nebensächliche vergessen ist und das Wesentliche herauskommt, oder ich kann sie im Gehen mit dem Notizbuch beschreiben. Gewiß habe ich dann nachher Hunderte von feinen Regungen, Eindrücken, Erlebnissen flüchtiger Art festgehalten auf dem Papier, die sonst im Unterbewußtsein verloren wären; aber weil ich dabei an die Enge meines augenblicklichen Gesichtskreises gebunden bin, werde ich Haupt- und Nebensachen mit gleicher Treue nebeneinander haben und dem Leser mehr eine Geschichte meiner Stimmungen als der Sache geben.

Insofern ist diese Griechische Reise vom Frühjahr 1907, die Gerhart Hauptmann uns auf 266 Seiten aufgeschrieben hat (S. Fischers Verlag), eine Sammlung reiner Impressionen, und als empfindsame Reise eines Mannes vom Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, der zugleich ein reiner Dichter war, nicht leicht zu lesen, obwohl sie in klaren und meist schönen Sätzen berichtet. Zwangloser als ein Tagebuch, das doch meist die Auswahl eines Tages am Abend sammeln will, gibt sie sich als eine Riesenleinwand, die impressionistisch bemalt ist; und das wird selbst Max Liebermann nicht leugnen können, daß eine solche Leinwand den Impressionismus ad absurdum führt. Er gibt die Welt als Ausschnitt im Rahmen eines Augenblicks und muß in diesem engen Rahmen bleiben, dann kann er so voll rätselhafter und unerhörter Schönheit werden, wie es die Bilder der klassischen Franzosen und namentlich die neueren des Berliner Meisters sind.

Trotzdem ist diese Griechische Reise von Gerhart Hauptmann ein viel schöneres Buch, als es nach dem Abdruck einzelner Teile in der Neuen Rundschau schien: kein Buch zum Lesen, sondern um darin zu lesen, heute dies, morgen jenes. Und in diesem Sinn sogar ein selten schönes, auch wohl kostbares Buch. Seit dem „Michael Kramer" wissen wir, daß der Dichter der „Weber" viel mehr zart als robust ist, daß der Naturalismus ihm nur als Technik aber nicht stofflich lag; daß er ein empfindsamer Mensch im besten Sinn ist, einer, der die Eindrücke der äußeren Welt sehnsüchtig aufsaugt, ein Lyriker viel mehr als ein Tragiker, trotzdem er Bühnenstücke schrieb. Nicht, weil seine Kraft allmählich versiegt wäre, sondern weil er ein Kunstmittel gewählt hatte, das ihm eigentlich nicht liegt, darum mußten seine Dichtungen schwächer werden, je mehr er sich selber finden und sehnsüchtig höher greifen wollte. Insofern steht trotz aller Sprünge und Risse sein „Kaiser Karl" dichterisch viel höher und ist viel reiner als etwa die berühmten Weber, und wird sich auch länger halten, während jene heute schon altfränkisch sind.

So hat auch der Dichter der Weber nichts mehr zu tun mit jenem Gerhart Hauptmann, der mit schmerzlicher Sehnsucht die wunderhelle Heiterkeit des Griechentums in den Hirtengefilden sucht. Vielleicht ist es überhaupt noch nicht so rein zum Ausdruck gekommen, weshalb wir modernen Germanen nicht von dieser klassischen Welt loskommen; und ich möchte dieses schöne Bekenntnisbuch um keinen Preis anders als mit dem Bleistift im Gehen geschrieben haben. Es hat uns den Menschen und Dichter, der aus manchen Stellen seiner Stücke uns so bis ins Herz ansah, als Persönlichkeit hingestellt, die wir nun wohl alle lieben und um der zarten Kultur willen auch bewundern müssen. Wer will sagen, was von seinen Dramen lebendig bleibt? Aber dieses Buch hat etwas von der inneren Sicherheit großer Bücher, und kein Gefühl ist stärker, als daß es noch viele Jahre daliegen wird. Nicht weil die Heiterkeit des Griechentums darin tiefer empfunden wird, als sonst in einem modernen Buch, sondern weil unsere Sehnsucht danach darin so tief verloren läutet wie die versunkene Glocke seinem Meister Heinrich. Die leise Mischung schlesischen Geistes, die uns ein wenig slawisch-wehmütig klingt, kann uns den Eindruck nicht verwischen, daß wir mit dieser Reise in Griechenland eines der deutschesten Bücher geschenkt erhielten. W. Schäfer.

Allerlei vom Leben der Pflanzen.

Nach dem Weihnachtsgetöse des Büchermarktes denke ich mit der Empfehlung eines so stillen Buches, wie es der Lehrer Lichtenberger mit seinem Leben der Pflanzen schrieb (Verlag Schaffstein & Co., Köln), aufmerksamere Leser zu finden. Der Abdruck des ersten Kapitels (Seite 31 in diesem Heft) zeigt ganz seine verständige und herzliche Art, Botanik an Lebewesen zu treiben, den Kindern die Bäume, Blumen und Gräser als Mitlebende zu zeigen, um sie unmerklich und lächelnd in das Rätsel des Lebens, das auch das unsere ist, hineinzuführen. Das ist gewiß wertvoller als hundert Bände der blumigsten Märchen oder Geschichten aus „großer Zeit", und eigentlich sollten keine deutschen Kinder mehr aufwachsen dürfen, ohne von dem Inhalt dieses Buches das meiste so zu wissen, wie es da steht, so als Anschauung des Lebens, nicht als gelerntes Zeug. Auch wem von uns Großen nicht alles, was Lichtenberger darstellt, so seltsam neu ist wie den Kindern, wird sich trotzdem freuen, mit wieviel Gewandtheit und Liebe es geschieht. Da das Buch zu den Schaffsteinschen Volksbüchern gehört und also gebunden nur 1 Mark kostet, liegt auch im Preis kein Hindernis, es bald auf allen Kindertischen zu sehen, gerade jetzt, wo mit dem Januar und seinen verhüllten Knospen ein Jahr des Lebens anfängt, sich zu entwickeln. S.

Herausgeber W. Schäfer, Verlag der Rheinlande G. m. b. H., Druck A. Bagel, Düsseldorf.

Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe.

Gustav Kampmann

Schwarzwaldhof im Schnee.

Gustav Kampmann: Abend im Mai.

Gustav Kampmann.

Als in den neunziger Jahren unter dem Einfluß von England und Frankreich, die vorangegangen waren, die ersten Künstlersteinzeichnungen in den Handel kamen, richtete sich das allgemeine Interesse mit freudiger Anteilnahme auf diesen Versuch, das Niveau der Klischeebilder, des Wandschmucks der Minderbegüterten, zu heben. Das Bedürfnis nach guten Drucken für einen billigen Preis war da; auf allen Gebieten, die der Kunst verwandt sind oder doch eine solche Verwandtschaft vorgeben, regte sichs wohltätig und keimte zu gleicher Zeit. Die alte Lithographie, die bis zum greulichen Öldruck entartet war, erschien jetzt, da Künstler sich aktiv mit ihr beschäftigten, als etwas ganz Neues, und das Verfahren, in dem der Künstler den Arbeiter ersetzte, schien „Originalzeichnungen" zu erzielen, oder doch wenigstens Reproduktionen, denen kein eigentliches Original zugrunde lag, und die daher einen gewissen Originalitätwert boten.

Als der neugegründete Karlsruher Künstlerbund seine erste lithographische Mappe herausgab, gewannen rasch die Arbeiten Kampmanns und Volkmanns die besondere Vorliebe des Publikums, und einzelne Blätter erreichten in Kürze eine Popularität, die die Namen der Künstler einbegriff.

Seit jener Zeit, also seit wenig mehr als zehn Jahren, ist der Name Kampmanns dem großen Publikum geläufig, und seine Bilder, die, wie selbstverständlich erschien, eine überraschende Ähnlichkeit mit den Lithographien zeigten, wurden von diesen mit in das Interesse der kunstfreundlichen Deutschen hineingezogen.

Die Lithographie kennzeichnet Gustav Kampmann, der am 30. September 1859 in Boppard a. Rh. geboren wurde, in Karlsruhe und München studierte und in den Jahren 1881–84 Meisterschüler

Gustav Kampmann: Otzberg in Hessen (Kohlezeichnung).

von Schönleber und Baisch war, nicht nur äußerlich und vor dem Laienauge, sondern auch vor der Kritik. Seine lithographischen Arbeiten geben ihm den persönlichen Stil. Und wenn man vermeiden will, seine Werke abhängig von der Technik und Ausdrucksfähigkeit des Steindrucks zu nennen, so liegt doch in seiner malerischen Auffassung die Prädestination für eine Verwertung als Lithographie.

Das Verfahren des Steindrucks schließt im allgemeinen starke Lichteffekte aus und bedingt nicht nur aus ökonomischen, sondern auch aus ästhetischen Gründen eine Beschränkung und vorsichtige Nuancierung der Farbenskala. Eine weitere Voraussetzung ist die Hintansetzung von Details, die der Lithographie, deren Wirkungen im weitesten Sinn Flächenwirkungen sind, leicht ihre Großzügigkeit nehmen und kleinlich erscheinen. Für einen Maler sind das unter Umständen unangenehme Beschränkungen. Und da in den letzten Jahren die Lithographie ein Arbeitsgebiet zahlreicher Künstler geworden ist, kann ihr Einfluß nicht unsichtbar geblieben sein. Guten Beobachtern wird es auch kaum entgangen sein, daß eine Reihe von Künstlern in ihren Arbeiten, seien es Aquarelle, Zeichnungen oder Ölbilder, die Lithographie nicht nur nicht verleugnen, sondern ihr bewußt oder unbewußt Gefolgschaft leisten, indem sie lithographisch sehen, denken und darstellen. An und für sich ist das nicht besorgniserregend. Da aber der Lithographie auch im Darzustellenden nicht gar weite Grenzen gezogen sind, wird die lithographische Auffassung leicht schablonenhaft und verdirbt den Künstler, der allmählich die Fähigkeit verliert, die Natur natürlich zu sehen, und selbst dort lithographisch sieht, wo weder Darstellungsweise noch Motiv irgendwelchen Grund dazu geben. Ja, durch die Konzentration auf bestimmte Eigenarten der natürlichen Gegenstände, die immer wieder auf die Steinzeichnung zurückführen, stumpft er sein Auge und seine Hand ab und verliert den Blick für die feinsten Reize des Lebendigen, Reize, die aus dem Leben in das Werk der Hand zu übertragen, an sich schon eine schöne aber große Aufgabe ist, die aber in der Lithographie nicht gelöst werden kann und darf.

Dies stereotype Sehen ist schon Tatsache geworden; und mögen die geäußerten Befürchtungen auch anfänglich extrem erscheinen, eine scharfe Beobachtung der Werke junger Künstler, besonders Landschafter, wird ihre Berechtigung erweisen. Man denke an die wunderbaren sphärischen Reize

Gustav Kampmann: Martinsweiler (Bleistiftzeichnung).

der Landschaft zum Beispiel am Mittelrhein (dessen Schönheit für den modernen Landschafter brachzuliegen scheint) und frage sich zweierlei: ob die Lithographie die Möglichkeit hat, sie auch nur halbwegs auszuschöpfen; und ob es viele Landschafter gibt, die auch in anderer Technik sie auszuschöpfen verstünden. Die Antwort wird mir recht geben.

Für Kampmann war diese Gefahr der Ablenkung und einseitigen Konzentration nicht groß. Denn die durch die Lithographie gezogenen Schranken kreuzen oder beengen nicht die Grenzen seiner Kunst. Er hat, scherzhaft gesagt, immer lithographisch gesehen. Mit einem Blick für große Landschaftsformen und große Farbenflächen begabt, mit leiser Scheu vor starken Kontrasten und ausgesprochener Vorliebe für die Farbenskala des Schattens, des Nebels und der Dämmerung tritt er vor die Natur. Eine fröhliche Freundschaft zu der schönen Erde charakterisiert ihn. Er hat sie gern, herzlich gern; aber man glaubt nicht, daß er sie mit jener Leidenschaft liebt, die auf den Boden zwingt und aufjauchzen oder erschrocken verstummen macht. Freilich ist eine solche Leidenschaft kein Maßstab der Kunst; es gibt Menschen, die nie die Hand schöpferisch zu betätigen wagten und große Künstler in der Empfindung sind. Und es gibt starke Könner, Maler mit unbestrittener Fähigkeit, die kalt wie eine photographische Linse sind. Kommen anderseits solch leidenschaftliche Künstler der Empfindung mit der Gabe des Talents auf die Welt, dann entsteht wohl gelegentlich die bekannte und doch immer wieder seltsame Spezies des verkannten Künstlers, der nicht mit der Gegenwart zurecht zu kommen weiß, und den die Welt künftigen Liebhabern „alter Kunst" aufhebt.

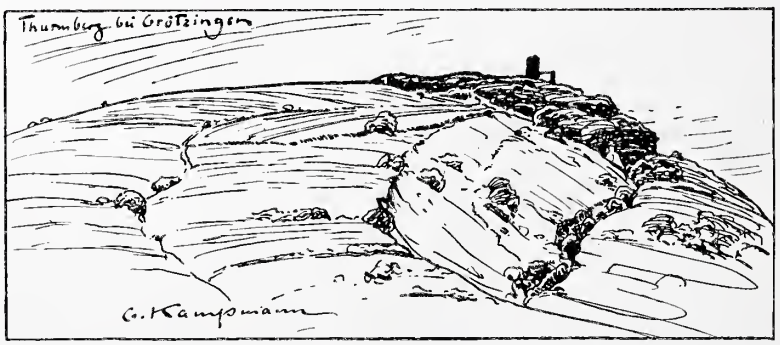
Es gibt Künstler der Gegenwart und der Zukunft. Das Los der letzteren ist nicht schön. Aber mag auch das Publikum noch so klug, noch so gebildet werden, wir können dies Los nicht bessern. Es ist Schicksal; und ein gewisser Mangel, der freilich unter Umständen auch ein Gewinn sein kann: das Fehlen des Realitätssinns.

Kampmann ist unbedingt ein Künstler der Gegenwart. Was er schafft, wird nicht nur verstanden, sondern auch empfunden. Denn er empfindet wie die Gegenwart. Wir, bei aller neu-

erwachten Farbenfreudigkeit, lieben die zarten und feinen Stimmungen des kommenden oder scheidenden Tags; lieben die Dünste der Atmosphäre, die Einzelheiten zu Einheiten machen und diffizile Nuancen in ansprechende, leise klingende Gegensätze verteilen. Wir lieben die geschlossenen Formen großer Massen und die Lichtkonturen, die sie nur an hervorragenden Stellen trennen und umgrenzen. Wir lieben nicht so sehr die graziöse Mannigfaltigkeit des Quadratmeterchens Roggenfeld, in dem eine Welt von Formen, Farben und Erscheinungen lebt, als die große gleichmäßige Fläche des wogenden Ährenmeers, über das die Sonne gleitet, während der Schatten dunkler Wälder tief in die Zwischenräume der Halme versinkt. Wir lieben den Sonnenuntergang mehr als den Sonnenaufgang; die Lämmerwölkchen am blauen Himmel mehr als die Odaliskenschleier des sonnenlosen Regentages. Und die Heimat lieben wir mehr da, wo wir sind, als dort, wo wir nicht sind. Und daher lieben wir auch die Heimatkunst.

Als Heimatkünstler ist Kampmann oft gelobt worden. Die Höhen der Eifel, des Schwarzwalds und der Vogesen, die runden Hügel mit Kämmen von dunklen Wäldern, die blassen Hochebenen mit unendlichem, lustigem Himmel darüber und die Burgen, die, man weiß nicht wie, auf die Höhen geklettert sind, hat er oft und gern gezeichnet und gemalt. Seine liebenswürdige Kunst hat sich viele Freunde geworben; denn die Einfachheit ihrer Anschauung berührt poetisch, ohne den Boden der Wirklichkeit zu verlassen und die Grenzen der bildenden Kunst zu überschreiten. Und sicher werden, wenn die Gegenwart vorüber ist, und eine neue Gegenwart neue Freundschaften schloß, die Kinder unserer Zeitgenossen von ihm sagen: „Diesen haben unsere Eltern sehr gern gehabt".

Robert Schwerdtfeger.



Gustav Kampmann: Turmberg bei Grötzingen.

Gustav Kampmann:
Pappeln bei Wind
(Kohlezeichnung).

Gustav Kampmann:
Vollmond.

Gustav Kampmann:
Schwarzwaldlandschaft
(Ölskizze).

Gustav Kampmann:
Aufgehender Mond.

Bruno Paul: Vorraum. (Aus Haenel und Tscharrelmann: Die Wohnung der Neuzeit.)

Hat sich der Geschmack in unsern Wohnungen gebessert?

Man sollte meinen, daß kein Zweifel bei dieser Frage möglich sei. Und daß mir die Bedenken gerade bei der „Wohnung der Neuzeit" von Haenel und Tscharrelmann aufkommen mußten, ist deshalb sonderbar, weil das vortrefflich ausgebildete Werk als eine Art Triumphzug durch das moderne Kunstgewerbe gedacht ist. In 228 Abbildungen und 16 farbigen Tafeln gibt es Beispiele von mehr als neunzig Künstlern und Werkstätten in sachgemäßer Anordnung: Vorräume, Empfangs- und Geselligkeitsräume, Speise-, Arbeits-, Schlafzimmer, Veranden und Küchen. Diese Beispiele sind von den Herausgebern als eine „Sammlung der besten Arbeiten" beabsichtigt, „die heute vorhanden sind". Alles ist vortrefflich aufgenommen und gedruckt, jedes Beispiel kurz und klar erläutert, jede Gruppe und das Ganze durch einen besonnenen Text eingeleitet, Herausgeber und Verleger (J. J. Weber in Leipzig) haben alles darangesetzt, eine vollkommene Darstellung des gegenwärtigen Zustandes unserer „Raumkunst" zu geben.

Und trotzdem eine erstaunte Enttäuschung? Gewiß ist manches vorbildlich rein und schön gedacht, wie unsere Abbildungen bezeugen, auch ist der moderne Charakter der meisten Sachen unverkennbar: nur fragt man sich, warum er im Ganzen nicht erfreulicher ist? Man fängt, durch das gefällige Gewand des Buches eingenommen, behaglich an zu blättern und bemerkt mit wachsendem Verdruß, daß von der Sachlichkeit und Ordnung, der Sauberkeit und Strenge, der Wohnlichkeit und Stimmung, die wir nun zu besitzen glaubten, wenig vorhanden ist. Man sieht eine Standuhr, die als Treppenpfosten dienen muß; schwer kassettierte Decken, die auf dünnblumige Tapeten und schwache Möbel drücken; Wände, aufdringlich übermalt und schabloniert; ein- und angebaute Sofas, Klaviere und Büfetts; selten Möbel von tadellosem Bau und seltener Raumbildungen, in die man sich mit einer Sehnsucht nach Behagen hineinwünscht.

Man spürt die Hände wenig, die mit Liebe und Geduld an ihren Dingen bildeten, man sieht den raschen — manchmal famosen — Einfall ausstellungshastig zurechtgemacht, man sieht vor allem die ungebildete Lust zu dekorieren, wo eine Fläche den Spielraum dazu überläßt. Es ist nicht mehr in einem der alten „Stile" zurechtgeschustert wie vor fünfzehn oder zwanzig Jahren, aber es ist noch zuviel vom selben Geist darin, der alles, nur nicht sich beherrschen kann.

Theodor Fischer: Diele. (Aus Haenel und Tscharrelmann: Die Wohnung der Neuzeit.)

Es ist nicht wahr nach dieser Übersicht, daß wir uns schon zu irgend einer Reife durchgerungen haben; wir stehen nach ihr noch mitten im Aufruhr drin. Oder — man scheut sich fragend das einzugestehen — sind wir nach soviel Jahren zum Anfang wieder zurückgekehrt, hat sich der stürmisch angefangene Weg zum Kreis gerundet, sodaß wir stecken geblieben sind, ohne daß wirs merkten?

Glücklicherweise scheint dies nur so, weil diese Übersicht den gegenwärtigen Zustand, doch nicht die Resultate gibt. Die Herausgeber wollten nach deutscher Sitte vollständig sein und gaben von jedem Raumkünstler möglichst eine oder ein paar Proben; gäben sie von weniger Händen mehr, das Bild verschöbe sich sofort. So haben sie den allgemeinen Zustand getreu geschildert, aber die Bewegung im Ganzen in Gefahr gebracht. Denn wenn dieses Werk vorbildlich würde, wie es will: dann hätten sich Behrens, Olbrich, Bruno Paul, auch van de Velde sowie besonders einige Wiener vergebens aus der Wirrnis ihrer ersten Sachen zur Reife durchgerungen, dann hätten wir schon gleich im sogenannten Jugendstil verharren können, weil nun doch das Wilde, Unausgewachsene und Dekorierte die Überhand behielte.

Das wäre doppelt schade, weil die Resultate einer zwölfjährigen strengen Arbeit im Sinne unserer Abbildungen vorhanden sind. Wir haben Möbel von Wuchs und Haltung wie die besten alten Stücke; wir haben Räume, in denen jedes Ding dem Ganzen eingeordnet ist, so schlicht wie wir es träumten; wir sind dem Jugendstil durchaus entwachsen und brauchen die Biedermeier mit ihren Formen nicht: nur dürfen wir nicht einen Augenblick vergessen, daß wir im Ganzen trotz solcher Einzelleistungen gefährdet sind, weil die Gesinnung sich nicht einbürgern will, daß uns kein Schmuck und keine Dekoration die Zucht und Haltung vortäuschen können, die wir von unsern Räumen fordern müssen — wie wir auch unsere Röcke und Hosen nicht mehr mit Goldlitzen oder Perlentroddeln benähen.

So reinlich spröde wie der Vorraum von Bruno Paul (Abb. 1); so klar gegliedert wie die Diele von Theodor Fischer (Abb. 2), an der mich nur das Kräusel-

Leopold Bauer: Wohnzimmer. (Aus Haenel und Tscharrelmann: Die Wohnung der Neuzeit.)

werk der Decke stört; so schmucklos und befreit von aller muffigen Behaglichkeit wie das Wohnzimmer von Leopold Bauer (Abb. 3); so sinnvoll einfach wie das Mädchenzimmer von Richard Riemerschmid (Abb. 4) und so geräumig wie das Kinderspielzimmer von Peter Klotzbach (Abb. 5), an dem mir nur die überflüssig bergeholte Zirkelform der Schrankscheiben garnicht gefallen will: so muß die „Wohnung der Neuzeit" werden, wenn sie den Aufwand der vergangenen Jahre lohnen soll. Daß diesen Beispielen noch einige Dutzend aus dem Werk von Haenel und Tscharrelmann angereiht werden könnten, gibt den Beweis, daß nicht nur von einigen Augen nach dieser Richtung gesehen wird. Daß es den Herausgebern nicht gelungen ist, sie aus der verwirrenden Vielheit lahmer oder falscher Absichten unseres gegenwärtigen Zustandes auszusondern, muß man ihnen trotz aller sonstigen Sorgfalt zum Vorwurf machen, weil sie dadurch die Richtung gefährden. Zum mindesten beim Publikum, dem diese Richtung zunächst zuwider ist, und das durch ein solches Werk in seinen unkünstlerischen Ansprüchen bestärkt werden könnte. Wenn man freilich bedenkt, daß die Gefahr des gegenwärtigen Zustandes gerade durch diese Zusammenstellung Vielen deutlich würde: wäre die ungemeine Arbeit der Herausgeber doch belohnt. Denn daß manche Hände um der außerordentlichen Gediegenheit willen nach dem schönen Leinenband greifen werden, ist wohl zu erwarten.

Worin das Werk allen ähnlichen Versuchen überlegen und vorbildlich bleibt trotz seines grundsätzlichen Mangels: das ist die planmäßige Anordnung und der sachliche Text in der Einleitung wie in den Erläuterungen zu den einzelnen Abbildungen, der übrigens meist noch durch Grundrisse glücklich ergänzt wird. Doppelt schade, daß den theoretischen Forderungen durch so manche Abbildung widersprochen wird. Sollte sich hierin verraten, daß der Geschmack der beiden Herausgeber sich widerspräche? Karl Ebinghaus.

Richard Riemerschmid: Mädchenzimmer. (Aus Haenel und Tscharrelmann: Die Wohnung der Neuzeit.)

Peter Klotzbach: Kinderspielzimmer. (Aus Haenel und Tscharrelmann: Die Wohnung der Neuzeit.)

Die Gesichtsvasen in kultur- und kunsthistorischer Entwicklung.

Schon die ältesten Völker prähistorischer Zeiten kannten plastische Gebilde von Ton. Bei der formalen Fassung ihrer Kunstwerke entlehnten sie ihre Motive gern der menschlichen Gestalt. Vor allem ist es das Gesicht des Menschen, das sie zu künstlerischer Verwertung reizte. Daher erfreuten sich die Gesichtsvasen einer gleichmäßigen, allgemeinen Beliebtheit. Ein gemeinsames psychisches Moment muß vorhanden gewesen sein, aus dem heraus kulturell vollständig verschiedengeartete Rassen zu der ästhetisch schwer verständlichen Form der Gesichtsvasen gekommen sind.

Abb. 1. Attische Kanne, schwarzfig. Periode.

Denn daß die Grundformen des Gefäßes nicht ohnehin zur Gesichtsdarstellung anregten, erscheint gewiß. Wenn auch, entsprechend der menschlichen Neigung zum Anthropomorphismus, einzelne Gefäßteile als Lippe, Hals, Bauch und Fuß bezeichnet werden, so liegt darin keineswegs eine Veranlassung, auf dem Halse oder auf dem Bauche ein Gesicht anzubringen. Der Beweggrund zu dieser Darstellung ist nicht von dieser äußerlichen Art; er liegt tiefer. Wie sich aus den prähistorischen Funden ergibt, ist die Ursache dieser seltsamen Darstellung in dem religiösen Fühlen der primitiven Völker zu suchen. Denn diese Gesichtsvasen sind zum größten Teile Graburnen. Sie sind einzig zu dem Zwecke angefertigt, die Asche der Verstorbenen zu bergen. Ein tiefinnerliches, religiöses Gefühl mag dazu getrieben haben, die lose Asche mit menschenähnlicher Gestalt zu umkleiden, sie wieder zu umhüllen mit Formen, die denen ähnlich sind, die den Verstorbenen während seines Lebens charakterisierten. Daraus hat sich wohl hier und da bei den Angehörigen der Wunsch entwickelt, dem Toten gleichzeitig mit der Graburne ein Bildnisdenkmal zu setzen. Wieweit dies der Fall war, läßt sich nicht mehr entscheiden. Doch ist anzunehmen, daß in der Mehrzahl der Fälle die Bildnisdarstellung nicht beabsichtigt war.

Da es sich bei den Gefäßen um dreidimensionale Gebilde handelt, die vorwiegend aus Ton hergestellt werden, ist die Entwicklungskette bis zu den heutigen keramischen Formen außerordentlich lang. Dazu kommt, daß die Verwendung keramischer Erzeugnisse wegen ihres Gebrauchswertes niemals ganz aufgehört hat. Daher ist dieser Zweig der künstlerischen Betätigung des Menschen der einzige, der sich in fast geschlossener Reihe von der prähistorischen Periode bis zur heutigen Zeit verfolgen läßt.

Mit der Kulturstufe der jüngeren Steinzeit treten die Europäer als fertige Kunsthandwerker auf. Schon diese frühesten „Künstler" der neolithischen Periode haben die Formen gefunden, die, dem Gebrauchszweck der Töpferware entsprechend, dem Material des Tones Rechnung tragen. Schon hier kann man von ästhetischen, durch das Material bedingten Formen sprechen.

Der Töpferton, eine weiche, knet- und dehnbare Masse, birgt vermöge seines Materialcharakters alle Eigenschaften in sich, die die Grundlage ästhetisch befriedigender Gefäßformen bilden können. Da die Form des Gefäßes während des feuchten, knetbaren Zustandes des Tones entsteht, ist es eine erste ästhetische Forderung, daß sie dem Charakter der tonigen Masse entspreche. Als ein Ausfluß der Bedingungen des Materials zeigt sich die weiche, runde, geschwungene Form, die aller scharfen Ecken und Kanten, jeder plötzlichen Bewegung entbehrt. Mit dieser Tendenz trifft die, die aus dem Gebrauchszweck des Gefäßes sich ergibt, unmittelbar zusammen. Denn zur Aufnahme von Flüssigkeit bestimmt, die mit sanftem, gleichmäßigem Drucke nach allen Seiten sich auszudehnen bestrebt ist und die, dem Gesetz der Schwere folgend, auf ihrer Unterlage lastend ruht, entsprechen

Abb. 2. Gesichtsvase. Köln, mittelalterl.

Abb. 3. Steinzeugvase. Dreihausen, A. 15. Jahrh.

Abb. 4. Bartmannskrug, Frechen, A. 16. Jahrh.

Abb. 5. Krug mit der Figur Wilh. v. Oranien, Frechen um 1560.

Abb. 6. Bartmannskrug mit Rosetten, Raeren 1558.

die Gebilde den ästhetischen Erfordernissen am ehesten, die diese allseitige Beweglichkeit aller Teile des Gefäßes und zugleich die leichte und jeder Anstrengung bare Widerstandskraft der Gefäßwandungen gegen den inneren Druck der Flüssigkeit am klarsten symbolisieren. Dies ist der Fall bei krummlinig begrenzten Gefäßformen, die im Durchschnitt die Formen des Kreises und Wulstes sowie deren durch Druck oder Zug gewandelte Variationen haben, und ferner, jedoch in geringerem Grade, bei allen sich frei aufrichtenden Formen zylinder- oder trichterförmiger Art. Aus diesen Grundformen lassen sich durch die verschiedenartigsten Modifikationen alle bestehenden Gefäßformen ableiten. Wenn nun trotz dieser technischen und ästhetischen Forderungen, die seltsamerweise vom ersten Auftreten der Keramik an in der Hauptsache die Formen der Gefäße bestimmt haben, dennoch diese merkwürdigen Bildungen der Gesichtsvasen auftreten, bei denen durch das plastische Heraustreten des Gesichtes sich die Grundformen verwischen, muß man annehmen, daß ein überstarkes Gefühl dazu drängte. Und dies kann bei dem primitiven kulturellen Stande prähistorischer Zeiten nur in religiösen Vorstellungen wurzeln. Vielleicht liegt in der Intensität des religiösen Gefühles der Grund, weshalb Jahrhunderte und Jahrtausende hindurch sich dieses selbe merkwürdige Motiv erhalten hat.

Dazu kommt, daß die prähistorischen Völker eine starke Vorliebe für die Darstellung der menschlichen Gestalt besaßen. Wie sich aus der neolithischen und der Metallzeit Menschendarstellungen auf den Wänden von Höhlen und auf Gebrauchsgegenständen finden, die nur auf Andeutungen der allernotwendigsten Merkmale beruhen, so haben sich auch Menschenformen dieser Art auf Graburnen erhalten. Die Hauptfundorte solcher vorgeschichtlichen Urnen sind Vorderasien, Mittelitalien und Nordostdeutschland. Charakteristisch für diese Vasen ist der bronzezeitliche Typus trojanischer Gesichtsvasen, bei denen der Deckel die Kopfbedeckung bildet. Ohne jedes Detail, mundlos, ohne Ohren und Augenbrauen. Mit der gesteigerten Kultur begann die Bedeutung der Gesichtsurnen für den Totenkultus zu schwinden. Nur eine Sitte aus früherer Zeit blieb bestehen: es ist der uralte und nahezu bei allen Völkern verbreitete Gebrauch, den Verstorbenen Gefäße mit in die letzte Ruhestätte zu geben, damit sie in ihrem Nachleben nach dem Tode nicht der Speise und des Trankes entbehrten. An diesen Gebrauch knüpft die gesamte Vasenfabrikation des griechisch-römischen Altertums an. Denn fast alle der uns erhaltenen antiken Vasen wurden verfertigt, um den Toten mitgegeben zu werden; sie alle sind aus ihren Gräbern ausgegraben.

Dem reinen Schönheitsgefühl der Griechen entsprach es, daß die Verzierung der Vasen nie auf Kosten der Gestalt und Natur des Gefäßes selbst erfolgte. Vielmehr ging die Tendenz dahin, wennmöglich die formale Struktur des Gefäßes durch abstrakte, symbolische Formen noch schärfer zu betonen. Daher ist es nur als ein Seitenweg, nur als ein Abweg der griechischen Vasenbildnerei aufzufassen, wenn sich Formen finden, die den typisch und allgemein als zweckmäßig anerkannten Gefäßformen widersprechen. Und tatsächlich haben sich erst in der Verfallperiode fremde Formen in plastischer Gestaltung mit den einfach edlen Umrißlinien des Gefäßes verbunden. Zuerst bei einer gewissen Gattung kleinerer Kannen und Salbgefäße des 5. Jahrhunderts. Einzelne Teile der menschlichen Gestalten, namentlich des Kopfes, werden als reine Zierformen in plastischer Darstellung mit dem Gefäße verbunden. Dabei treten jetzt die menschlichen Gesichtszüge in eine ganz andere Verbindung mit dem Gefäße wie früher. Denn jetzt ist es einzig die ästhetische Rücksicht, die für diese Formverbindung bestimmend ist. Daher werden oft die Gesichtszüge nur als Masken, meist in flachem Relief an den für die organische Struktur unbedeutsamen Stellen, gleichsam als ein Ornament angebracht,

Abb. 7. Krug von B. Mennicken, Raeren 1575.

Abb. 8. Steinzeugkrug mit Tiermasken, E. 16. Jahrh.

Abb. 9. Siegburger Schnabelkanne in der Art des C. Knütgen. 1591.

oder aber es tritt die menschliche Gestalt allein in Erscheinung, das Gefäß wird zur Ziervase, die schönen Formen des menschlichen Körpers wirken durch sich selbst.

Wie sich langsam, ohne die Umrißlinien zu berühren, plastische Menschenformen in die Gefäßkunst einschleichen, dafür gibt eine attische Kanne des 5. Jahrhunderts ein schönes Beispiel (Abb. 1). Hier atmet alles griechischen Geist. Griechischer Art entspricht es, die Funktionen abstrakter Formen zu symbolisieren. Mit welchem unerreichten Schönheitsgefühl ist die weibliche Gestalt mit der Ansatzstelle des Henkels verbunden! Sie belebt ihn gleichsam; denn sie hält ihn mit ihren beiden Armen fest und stellt so die Verbindung zwischen Henkel und Kanne her. Der große Export griechischer Vasen hat griechische Motive in alle Welt zerstreut. Sie wurden um so eifriger aufgegriffen, je mehr die heimischen Traditionen den fremden Formen entgegenkamen. In der etruriſchen, italisch-römischen, in der alexandrinischen Kunst tragen sie reichlich Früchte.

Zahlreiche Funde beweisen, daß im Rheinlande zur Römerzeit in einheimischen, nicht römischen Werkstätten Gesichtsvasen verfertigt wurden. Denn es hatten sich ja während der Zeit römischer Herrschaft am Rheine selbständige Kunstzentren gebildet, die in der Kleinkunst, in Glas- und keramischen Erzeugnissen eine kraftvolle Eigenart offenbarten. In diesen handelt es sich keineswegs um eine minderwertige Provinzialkunst; vielmehr war den Formverbindungen zweier Völker ein neuer, durchaus eigenartiger Stil entwachsen.

Und da dieser Stil im Kunstgewerbe aus der Durchdringung der autochthonen germanischen Formen mit den reichsrömischen hervorgegangen war, mußte er unter den eingesessenen Bewohnern des Rheinlandes lange fortleben. Es kann daher bei dem konservativen Charakter der keramischen Formen keinem Zweifel unterliegen, daß die rheinische Töpferei des Mittelalters sich an die römische Keramik, die in derselben Gegend während der Römerzeit in Blüte stand, anschließt. Die alten Formen haben sich, ihre künstlerische Originalität und ihren Wert nach und nach verlierend, durch die fränkische, karolingische und romanische Periode hindurchgeschleppt und haben, noch fußend auf alter Tradition, im Zeitalter der Gotik ihre römischen Anklänge nicht verloren. Erst mit der Renaissance kam ein neuer Strom in das handwerksmäßige Getriebe der Töpferei. Und damit nahm die Blütezeit der rheinischen Keramik ihren Anfang.

Die ältesten urkundlichen Nachrichten über die Steingutfabrikation am Rhein weisen auf Siegburg und gehen bis etwa um 1300 zurück. Die rohen Gefäße primitivster Art aus dieser Zeit, von denen die Hauptgattungen auf römischen und altgermanischen basieren, haben sich bis ins 15. Jahrhundert erhalten. In dieser Zeit beginnt sich langsam die Umwandlung vom Handwerk zum Kunstgewerbe vorzubereiten.

Die ersten künstlerischen Anregungen in der rheinischen Keramik gehen von Köln aus. Die Einführung der braunen Glasur gab den entscheidenden Anstoß. Jetzt wird die Gestalt der Gefäße sorgfältiger durchdacht, ihre Umrißlinie berechnet, die ornamentalen Verzierungen kunstsinniger gestaltet. Als dann die Kupferstiche als Vorlagen der Reliefverzierungen benutzt wurden, entfaltete sich die rheinische Keramik zu hoher Blüte, die in Köln etwa von 1520—70 andauerte, in den anderen Zentren des Rheinlandes, in Raeren, in Siegburg, in Grenzhausen und Höhr später einsetzte und länger währte.

Der Ort, der mit Köln am Anfange der Entwicklung steht und der eine besondere Vorliebe für das Motiv des Bartmannes gehabt hat, ist Frechen. Von hier wurde eine ungeheure Zahl von Bartmannskrügen ins Ausland exportiert. Denn die Gesichtsvasen waren weit und breit beliebt. In Südfrankreich, namentlich in der Nähe von Avignon, fanden sich so viele, daß man eine Zeitlang annahm, in dortigen Töpferwerk-

stätten seien sie entstanden. Nach England wurden sie durch Aachener und Kölner Kaufleute verfrachtet. Dort hießen sie „Bellarmines" oder „Long Beard". Bellarmines des gleichnamigen Kardinals wegen, der dem Volke verhaßt war und der deshalb für die auf den Krügen dargestellte „Fratze" seinen Namen hergeben mußte.

Für den Zusammenhang mit römischen Gesichtsurnen sprechen auch zwei merkwürdige Vasen aus dem Kunstgewerbe-Museum in Köln. Die Vasen sind in Köln gefunden; ihre Datierung ist durchaus unsicher. Allein in der Form scheint eine Verwandtschaft mit den römischen Gesichtsurnen, bei denen das Gesicht mit den hochgewölbten gestrichelten Brauen, mit der scharfen Nase und den bärtigen Lippen aus freier Hand modelliert wurde, nicht ausgeschlossen (Abb. 2). An die römische Technik, zwischen die aus freier Hand gebildeten Figuren oder auch auf bestimmte Stellen des glatten Gefäßes mit Einzelstempeln gepreßte Rosetten, Tierköpfe, Maskarons oder auch ganze Figuren und Gruppen aufzusetzen, erinnern einige Gefäße des frühen 15. Jahrhunderts, bei denen zumeist der Kopf eines bärtigen Mannes — bisweilen ein Christustypus — viermal aufgedrückt ist. Dafür gibt Dreihausen mit dem Gefäße, das jetzt der Sammlung Figdor (Wien) angehört, ein schönes Beispiel (Abb. 3).

Die eigentlichen Bartmannskrüge treten mit dem 16. Jahrhundert sofort in ihrer charakteristischen Gestalt auf. Die frühen Gefäße haben seltsamerweise vorwiegend die Formen, die ästhetisch am ehesten befriedigen. An die mäßige Wölbung des Gefäßbauches schließt sich in sanftem Übergange ein weiter Hals, der für die Gesichtsdarstellung genügend Raum gibt. Der übrige Gefäßkörper ist mit feinem Rankenwerk in schön beobachteter, naturalistischer Bildung übersponnen (Abb. 4).

Während bei dieser und ähnlichen Formen der Bartmannskrüge stets auf die Schönheit eines edel stilisierten Gesichtes Wert gelegt wurde (Abb. 5), hat man bei den dickbauchigen, kurzhalsigen Gefäßen glücklicherweise erkannt, daß hier durch das Gesicht mehr eine komische Wirkung erzielt werden konnte. Man beginnt sich ein wenig der Fratze zu nähern (Abb. 6 und 10).

Dieser Entwicklung kamen die Schenkkrüge, deren kräftige Gliederung mit aufgelegten Leisten oder Friesen um Hals und Bauch den edlen Formen einen energischen Zusammenschluß gab, entgegen. Der langgedehnte enge Hals bot der breiten Ausdehnung eines Gesichts keinen Raum. Die Linien mußten sich anpassen, der Typus des Gesichtes sich wandeln.

Die führenden Meister der Raerener Krugbäcker, Jan Emens und Baldem Mennicken, haben auf diese Schenkkrüge alle ihre Kunst verwandt. Ein Krug des B. Mennicken von 1575 zeigt, wie trotz des ungünstig langen Halses dennoch eine edle Linienführung möglich ist (Abb. 7). Doch bald sieht man die Unsinnigkeit solchen Strebens ein. Das Gesicht wird zur Fratze oder Maske, die mittels eines Stempels aufgedrückt an Umfang und Bedeutung verliert. Dabei nimmt der Menschenkopf nicht selten tierähnliche Formen an, doch bleibt der wallende, feingestrichelte Bart oft bestehen (Abb. 8). Die Verbindung von Maske und Krug wird fester, organischer. Langsam rückt die Fratze am Halse empor und tritt dann, zumal vom Ende des 16. Jahrhunderts an, in eine endgültige Verbindung mit dem Ausguß, um dann im 17. Jahrhundert zu einer kleinen und unbedeutenden Zier — der einzigen figürlichen in dieser Zeit ornamentaler Muster — herabzusinken.

Zum Schlusse sei noch auf die Schnabelkannen hingewiesen, bei denen die Ansatzstelle der Tülle für die Maske den geeigneten Raum bot. Aus dem Jahre 1591 besitzt das Kölner Kunstgewerbe-Museum zwei Kannen, die dem Meister Christian Knütgen nahe stehen (Abb. 9). Hier wird vor allem das vollendete Formgefühl dieser Tonbildner offenbar. Die Straffheit der Formen ist das Charakteristische. Und dieser knappen Geschlossenheit, in die die edlen Umrißlinien von Tülle und Henkel eine feine Bewegung bringen, entspricht die kraftvolle Stilisierung der Maske, die in einer unübertroffenen Weise den Übergang von Kanne und Tülle vermittelt.

So sehr hat sich im Laufe der Jahrtausende das Motiv verändert. Die prähistorischen Gesichtsvasen waren der Ausfluß starken religiösen Fühlens; als Objekte eines geheimnisvollen Kultus durchbrachen sie alle ästhetischen Gesetze — die rudimentären Reste von Gesichtsbildungen in der ausgehenden Renaissance sind zu Formen von rein ästhetischem Werte geworden; ihre inhaltliche Bedeutung ist zum Ornament herabgesunken. Damit scheint die Entwicklungskette endgültig geschlossen. Ein Fortleben, ein Wiedererwachen des Motives erscheint um so eher ausgeschlossen, als das erste Gesetz jeder kunstgewerblichen Arbeit, daß die Form lediglich aus dem Zwecke des Gebildes und dem Charakter des Materials hervorwachsen solle, schon tief in das allgemeine Bewußtsein der Kunstschaffenden übergegangen ist.

Dr. G. E. Lüthgen.

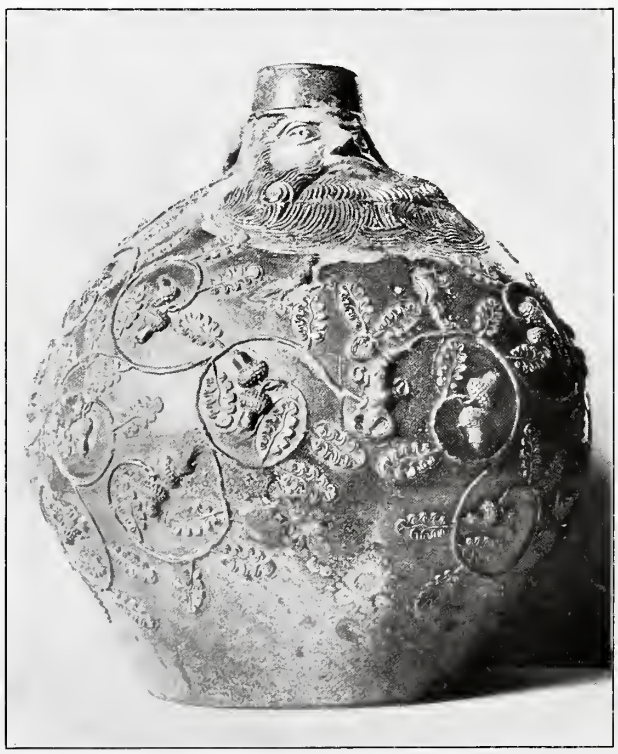


Abb. 10. Kugelbauch, Frechen um 1530.

Der Selbstmord Peter Gasterstedts.

Von Robert Schwerdtfeger.

Bald nachdem Peter Gasterstedt aus der wüsten Großstadt in das Dorf gekommen war, kannten ihn alle Dörfler. Hätte er mit ihnen freundschaftlich getan, wäre seine seltsame Erscheinung ihnen rasch aus den Augen und aus dem Sinn entschwunden, da der Nebel der Gewohnheit ihre bizarren Linien verwischt hätte, wie der Schwamm die Kreide verwischt. Aber er sprach mit keinem der Bauern ein Wort, und mit dem Wirt, der Wirtin und der Magd nur das Nötige. Nicht etwa aus Feindseligkeit, Hochmut oder Menschenscheu; er hatte seine Absicht dabei: er wollte der Fremdling bleiben, als der er gekommen war, um nicht durchs Menschliche dem Menschlichen wieder nahe gebracht zu werden. Denn er beabsichtigte, hier in der Ruhe und Abgeschlossenheit des Landaufenthalts nach reichlicher Galgenfrist seinem Leben ein Ende zu machen, sowie der erste Tag seines einundzwanzigsten Jahrs, der ihn vor der Welt mündig machte, herangekommen sei.

So war er den Dörflern täglich eine neue Erscheinung, die Grund genug zum Aufsehn von der Arbeit, wenn er ohne Gruß vorüberging, und zur Abendbelustigung in der Gasthausstube, wenn durch die dünnen Lehmwände der zitternde Ton seiner Geige klang, gab. Den ganzen Tag strich er durch die Landschaft. Wenn irgendwo zwischen den Büschen, hinter dem Korn oder am Flußufer ein gelber Fleck auftauchte, von dem die Sonne abprallte, wie von einem Glasscherben, sahn die Leute von der Heuarbeit auf und lachten: „der Kapitalpeter". Wenn von irgendwo aus der Ferne ein Ton herüberklang, der zitternder als Grillengesang und trauriger als Nachtigallenflöten war, stießen die Mägde sich an und kicherten: „der Kapitalpeter". Wenn an irgendwem in der Dunkelheit des Abends ein schlürfender Schritt vorüberstrich, der vom ständigen Hüpfen einer unruhigen Stockspitze im Kies begleitet war, schmunzelte der für sich: „der Kapitalpeter". Die Bauern finden rasch solch neue Eigennamen. Die Kapitale des Landes, aus der Peter Gasterstedt zu ihnen gekommen war, gewann in ihren Bauernschädeln die Gestalt eines Ameisenhaufens voll solcher Kapitalpeter. Und das machte ihnen selbstverständlich Spaß, denn keiner von ihnen konnte sich rühmen oder tadeln, je in der Hauptstadt gewesen zu sein.

Die Teilnahme der andern Lebewesen in und vor dem Dorf war nicht so spöttisch unzärtlich. Da war zuerst die schwarze Hauskatze im Gasthof, die sich ständig mit krummem Buckel an Peter Gasterstedts Waden scheuerte, wenn er beim Essen saß, und ihn, ließ er ihr einen Brocken hinabfallen, vorwurfsvoll ansah, als wollte sie sagen: „Wie, glaubst du, ich liebe deine Beine, weil ich Futter von dir will?" — Da war ferner der zottige Jagdhund, der am Abend auf der Diele lag, und die Geigentöne, die durch die Stubentür hinausweinten, mit einem jämmerlichen Geheul begleitete, bis der erboste Wirt kam — den Geigenden störte die Begleitung nicht im geringsten — und ihn an die Kette legte, wo er noch lange leise weiter jaulte. Und endlich war da ein Zwerghuhn, das regelmäßig seinem Gockel davonlief, wenn es Peters ansichtig wurde, und freundlich gluckte: „ach du armes Küchlein". Wegen seiner flaumgelben Haare glaubte es offenbar, er sei eben erst aus dem Ei gekrochen.

Noch mehr Mitgefühl fand er draußen in der freien Natur. Wenn er im Wald auf dem Rasen einer einsamen Lichtung saß und geigte, hörte der Häher auf zu schreien, und Amsel und Drossel fingen die schwingenden Töne der gestrichenen Saiten atemlos und andächtig auf, um von dem seltsamen Wesen, das schöner sang als Bülbül, zu lernen. Und trug ein sanfter Wind ein Tremolando hinaus auf die Wiese, stockten für einen Augenblick die tausend Geigen der Grillen, um dann, wenn der Ton verweht war, die tanzende Sommerluft mit schwirrenden Streichen zu durchschneiden. Als einmal das Reh seinen Kopf durch das Unterholz auf die Lichtung streckte und den Spielenden eräugte, glaubte es den kleinen Schmerzenreich zu sehn und schaute sich vergeblich nach Genoveva um, bis Peter Gasterstedt plötzlich aufsprang, die Geige fortwarf und jauchzte: „Noch vierundzwanzig Tage!" — Da floh es erschrocken.

Manchmal aber geigte Peter Gasterstedt nicht, sondern lag auf der Erde, irgendwo in dem schönen Land: am Fluß oder auf der Wiese oder im Wald oder am Hügel, und lauschte dem ungeheuren Lärm der kleinen und kleinsten Welt. Wie mit goldenen Bändern an den blauen Himmel gebunden, hingen die Lerchen hoch oben und schütteten ihre Liederkehle aus. Vom Waldrand her brauste und klang und sang es wie tausend Kirchenorgeln, und das Plätschern des unruhigen Flusses war wie der Knabenchor in der Kirche. Oder, wenn er die Augen schloß, drang das Getön der Myriaden Insekten in seine Ohren, daß er glaubte, im Himmel werde Gesangstunde abgehalten, und ab und zu öffne der liebe Gott das Fenster; dann klang es noch mächtiger und dröhnte wie ein Hummellied nah am Ohr. Am schönsten aber war es unter den blühenden Linden am Fluß. Lag er da und träumte, dann meinte er, es klänge in seiner Seele vor Freude über die baldige Erlösung. Ein Nektarduft machte ihn trunken, und spitzfeine Tropfen Honig, die die Bienenschwärme da oben in der Krone fallen ließen, stäubten auf das Gesicht und süßten die Lippen. Dann sprang er verzückt in die Höhe und lachte und weinte zugleich und rief: „Es ist zu viel, zu viel für die kurze Zeit!"

Er wollte ein Merkbuch über die letzten dreißig Tage vor seinem Tod führen, aber es gab in diesen dreißig Tagen so unendlich viel zu hören, zu sehn und zu fühlen, daß er seine Absicht nicht ausführen konnte, wollte er die kurze Frist, die ihm gegeben war, nicht frevelhaft verkürzen und sich den Vorgeschmack der Ewigkeit vertinten. So ließ er es bei gelegentlichen kurzen Notizen bewenden, und nur ein Blatt, das vom ersten der dreißig Tage, war ausführlicher. Dies Blatt lag mit den übrigen in einem Brief, den er vor seinem Scheiden absandte, und kam so an die richtige Adresse. Der Kürze halber, um nicht in psychologische Weitschweifigkeiten zu geraten, will ich es hier einfügen:

„Um nicht die letzten schönen Stunden vor meinem Tod mit zeitraubenden Erklärungen zu vergeuden, will ich gleich heute mit dem Nötigsten beginnen.

„Ich bin gestern abend hier angekommen. Am dreißigsten Abend von heute ab gerechnet werde ich diese Welt verlassen, und zwar auf dem anständigsten Weg, mittels einer Kugel. Diese Galgenfrist von dreißig Tagen habe ich mir gesetzt: einmal, um jedem Vorwurf, ich hätte unüberlegt gehandelt, von vornherein vorzubeugen, denn ich warte den Tag meiner Mündigkeit ab; zweitens, um mich von den Menschen, mit denen ich hier und da noch zusammenklebe, ganz loszulösen, denn niemand kennt meinen Aufenthalt; drittens, um mit dem Ausblick auf einen vorgesehenen Abschluß meiner unfreiwilligen Menschenrolle das Schöne auf der Erde, das Nichtmenschliche nämlich, rein und voll und ganz genießen zu können.

„Der Grund, weshalb ich überhaupt diesen zwar nicht ungewöhnlichen, im Einzelfall aber doch immer wieder umstrittenen Weg zum eigentlichen Lebensziel einschlage, ist daraus schon ersichtlich: und zwar des Menschlichen an sich, der Menschen und somit auch meinerwegen. —

„Das Menschliche ist etwas Furchtbares; eine Strafe, die dem Göttlichen auferlegt wird. Es gab im Anfang sicher nur Göttliches und Tierisches. Das Göttliche war raumlos, das Tierische Körper. Da für das Göttliche der Raum so grausam ist, wie für die Lerche der Käfig, da anderseits das Göttliche, das an sich ja frei, ohne Richter und Gericht ist, sich selbst belohnt oder straft, sperrte das strafwürdige Göttliche sich in den Tierleib. Und so entstand das Menschliche.

„Diese Erkenntnis allein könnte schon genügen, einem die Lust am Leben, will heißen am Gefängnis zu nehmen. Denn wenn der Leib tot ist, ist das Göttliche wieder frei. Und da das Göttliche kein Gesetz außer sich kennt, braucht es nicht den Verfall des Leibs abzuwarten, sondern kann sich jederzeit die Freiheit durch gewaltsames Abstreifen des Körperlichen wiedergeben.

„Die meisten Menschen wissen nichts von diesem grausamen Verhältnis zwischen Göttlichem und Tierischem. Es würde sonst häufiger Selbstbefreiung in meiner Art unternommen werden. Zwar ist es auch schwer, diese Erkenntnis zu gewinnen. Denn solange das Göttliche im Tierleib als Mensch weilt, kann es nicht mehr frei aus sich selbst heraus denken, sondern muß zum geistigen Gestalten die primitiven tierischen Sinnesorgane benutzen. Daher fühlen viele Menschen sich auch so wohl in ihrem Gefängnis. —

„Die Menschen sind etwas Gräßliches. Die sogenannte menschliche Triebkraft ließe sich in dieser Weise kurz charakterisieren: Liebe zum Leib als tierisches und Liebe zum Geist als göttliches Moment. Die Liebe zum Geist hat mich oft gequält; es steckt Leidenschaft in ihr. Ich habe Menschen gesehn, die aus Liebe zum Geist wahnsinnig wurden. Dann tobt das Göttliche im tierischen Leib: Laß mich frei, mach mich frei vom Tier. Aber es hat nicht Macht über den Leib, da es durch ihn denkt. Manchmal gelingt es ihm, weit über die tierischen Sinnesorgane hinaus Gedanken zu fassen. Dann erkennt es, daß es ja nur an ihm liegt, wieder frei zu werden. Dann tötet es den Leib.

„Entsetzlich aber ist die Liebe zum Leib. Das ist die Liebe, die auch das Tier empfindet. Aber das Tier empfindet sie glücklich, das heißt unbewußt, der Mensch namenlos unglücklich. Denn im Menschen kann die Liebe zum Leib nicht ohne Bewußtsein bestehn. Das ist das Furchtbare. Wenn der Mensch leibliche Liebe empfindet, denkt er gleichzeitig. Dem entspringt das grausame Versagen und Entsagen. Dadurch wird die Liebe zum Leib im Menschen eine gräßliche Peinigung.

„O, wenn ich nur einmal, einmal frei die Liebe zum Leib empfunden hätte, ich ertrüge länger das Leben. Wie viele Mädchen hätten mir ihren Leib gegeben, wenn sie noch Tiere gewesen wären. Wie vielen Mädchen hätte ich meinen Leib gegeben, wenn nicht der Geist in mir steckte. Weil ich Göttliches im Tierischen trage, daher haben die Wollüste mich bis zum Wahnsinn gepeinigt, und der Geist versagte ihnen die Erfüllung. O, die grausame Leibesliebe! —

„Aber was klage ich, da ich doch jetzt die Erkenntnis besitze. Ich weiß nicht, wie es kam, ob im Wachen oder Träumen, daß ich entdeckte, wie unwichtig der Leib doch ist; daß das Göttliche in mir plötzlich erkannte, daß es nur an ihm läge, frei zu sein und alle Qualen und Martern, die es im Leib und die der Leib durch es ertragen muß, abzuschütteln.

„Ich bin etwas müde. Der Gedanke an den Leib quält den Geist, wie der Gedanke an den Geist den Leib. Aber das Göttliche in mir kann jetzt darüber lächeln. Denn bald wird es frei sein.

„Am dreißigsten Abend von heute ab — — —"

Ein seltsames Blatt. Wie gut, daß nur einsichtige Leute es lesen werden. Andere möchten denken, Peter Gasterstedt sei nicht ganz richtig im Kopf gewesen. Die Bauern glaubten dessen sicher zu sein, als er kaum im Dorf aufgetaucht war. Sie mußten es mit ihrem Bauernverstand schon denken, denn nie hatten sie gehört, daß ein Mensch, der bei Sinnen ist, sich bloßen Haupts mit einer Geige unterm Kinn hoch oben auf den Hügel setzt und in die flimmernde Sommerluft hineingeigt, bis es Abend wird, bis die Sonne nur ihren Kahlschädel noch über dem Horizont sehn läßt, und Frau Dämmerung im Schleppkleid über die Wiesen geht

Dann brachen die Geigentöne ab; manchmal ganz jäh, manchmal aber mit einem lauten, wilden Jauchzer, der gar nicht enden wollte und in allen vier Himmelsrichtungen das Echo aus dem Schlaf rief. Die Mägde aus dem Dorf gingen schweigend weiter, bis die eine nickte: „Es ist aber doch schön. Schade, daß er verrückt ist." Und in ihrem Herzen regte sichs und kribbelte durch den jungfräulichen Leib. Dann, wenn es dunkel war, saßen sie alle unter der Dorflinde; die Burschen standen hinter der Bank und fühlten heiße Wellen herüber und hinüber wogen. Dann wagte wohl einer, leise die Hand unter dem Arm des Mädchens hindurchzuschieben und die atmende Brust zu drücken, daß die Schöne leicht zusammenfuhr; aber sie ließ ihn doch gewähren.

Wenn aber Peter Gasterstedt vorüberging, ohne zur Seite zu sehn, ohne zu grüßen, und wenn dann die Burschen ihren Spott losließen, antwortete keins der geschwätzigen Mädchenmäuler. Am Tag jedoch, wenn der Rapskopf unter der Sonne auftauchte, wurden die Mäuler wieder lose.

In Peter Gasterstedts Notizen stand, vom zehnten Tag seines Aufenthalts im Dorf datiert: „Wie ist das Land doch schön. Und keine, gar keine Menschen; nur ich. Alle sind Fremde, und Fremde sind für mich keine Menschen. Es ist mir, als sei mein Göttliches schon frei. Das Tier spüre ich nicht mehr; mein Geist hat es sich unterworfen; er schwebt über allem und freut sich an dem Göttlichen in der Natur. Wie genieße ich die Natur in diesen letzten abgezählten Stunden. Noch zwanzig Tage."

An einem Mittag lag er unter der Linde, die voll Duft und voll Bienen war, und sah hinauf in das Geäst: „Es wäre auch nicht übel, da oben auf einem Ast zu sitzen und mitten im Gewoge von Duft und Bienen, am Abend, wenn die Wellen sich röten, hinabzugleiten vom Sitz, ganz sanft, und oben hängen zu bleiben." Um sich das Bild dieses Todes genau auszumalen, schloß er die Augen. An das Märchen von der heraushängenden Zunge glaubte er nicht. „Doch wird es von unten sonderbar aussehn," dachte er dann. „Übrigens ist das Leibliche an mir kein Vogel, folglich gehört es nicht auf den Baum. Es wird doch wohl besser sein, auf festem Boden zu bleiben."

Er ging nachdenklich fort. „Wie die Tage doch eilen. Nun ist die Hälfte meiner Zeit schon herum; aber der Sommer glüht noch. Hätte ich nicht besser den Herbst gewählt?"

In das Dorf hinein klangen durch die Abendstille die schmelzenden Doppeltöne der Geige. „Er spielt doch schön," sagte die dunkelhaarige Kathe; „schade, daß er nicht ganz richtig im Kopf ist." Sie ging langsam über die Brücke aus dem Dorf hinaus und wanderte die Landstraße entlang. Ihr Herz, das reif für die Liebe war, dachte an Burschen und wieder Burschen. In ihren Ohren sangen schmeichelnd die Geigentöne des Kapitalpeters.

Als sie zurückkam, stand auf der Brücke eine dunkle Gestalt im Selbstgespräch, über die Brüstung gebeugt, den Blick auf den Fluß gerichtet. „Guten Abend," sagte Kathe. Die dunkle Gestalt antwortete nicht, sondern sprach leise mit sich selbst: „Es könnte auch da unten sein. Man fühlt sich getragen, weitgetragen, irgendwohin, bis in die Ewigkeit. Wie wärs, wenn ich den Tierleib da unten bettete?" Kathe schlug die Schürze über den Kopf und lief gruselnd weg. Das war ja der Kapitalpeter. Was der für wüstes Zeug da zusammenschwatzte, daß alle Menschen es hören konnten. Und nicht einmal hatte er ihren Gruß erwidert. Kathe setzte sich vor die Haustür, weinte und hoffte, Peter Gasterstedt würde vorüberkommen. „Vielleicht klingt seine Geige," dachte sie.

Seine Geige klang nicht. Er sah zu Boden, wie immer, wenn er an jemand vorüberging. „Guten Abend," sagte klagend wie ein Kätzchen das Mädchen; dann lief es miauend ins Haus.

Ein drittes Blatt der Notizen Peter Gasterstedts war so:

„Ich glaube, wenn der Mensch ganz einsam wäre — das ginge einfach nicht. Dann würde der Geist durch vieles Grübeln gar zu rasch zur Erkenntnis kommen, und dann wäre das Menschliche ja keine Strafe.

„Manchmal vergesse ich, daß die Bauern auch Gefängnisse der Göttlichkeit sind — schrecklicher Gedanke. Ich empfinde sie nur noch als Tiere.

„Ach, wenn die Mädchen doch Tiere wären! Die verdammte Göttlichkeit!

„Es sind noch zwölf Tage Zeit. Sind sie vorbei, bin ichs zufrieden. Vielleicht war die Frist etwas lang gewählt. Die Natur fängt an — nicht mich zu ermüden — aber ich kenne sie wie mich selbst."

Peter Gasterstedts Geige ruhte seit einigen Tagen. Er ließ sie in seinem Zimmer, wenn er hinausging. Das Heu auf den Wiesen lag gehockt in duftenden Haufen. Er legte den Kopf hinein in ihren Schatten und streckte den Körper und die langen Beine in die Sonne. So lag er, immer müde. Denken wollte er nicht mehr. Es ekelte ihn, daß der göttliche Geist sich den tierischen Sinnesorganen anpassen sollte.

Die Sonne brannte auf die Hosen. Er drehte sich um. „Was glutet doch die Sonne! Als ob sie die Liebe kennte." Überall im Heu und auf der geschorenen Wiese sangen die Grillengeigen, fern und nah wogend, schwebend, leise und zitternd wie Liebesgeflüster. Wie wenn Zwei im Dunkeln sitzen und tuscheln: „Backen hast du, so weich." — „O, deine Kraft." — „Wie rot ist dein Mund, ich fühle es im Dunkel, er muß rot sein." — „O, deine Stärke; faß mich nicht so hart an." — „Wie zwei Wellen ist dein Busen, so weich, so wogend —"

„Verflucht!" Peter Gasterstedt sprang aus dem Heu und rannte Hals über Kopf in großen Sprüngen dem Wald zu. Kopfüber durch das Buschwerk, hinein zwischen die hohen Stämme, hinab aufs Moos. Das trommelte er mit beiden Fäusten und pfiff und pfiff. „Mein Gott," dachte der Specht, „der ist verrückt geworden."

Als er eine lange Zeit so getrommelt und gepfiffen hatte, sprang er ungeschwächt wieder auf, kopfüber hinaus durch den Knick, Hals über Kopf querfeldein ins Dorf zurück. Als er auf die Brücke kam, in hellem Lauf, hielt er atemlos an. Da stand ja ein Mensch, ein weiblicher Mensch, und lachte. Ja, woher kam denn der? Er sperrte den Mund auf und starrte auf die sonderbare Erscheinung über dem rotbegossenen Fluß. Die Sonne schob ihre letzten Strahlen neckend in den runden Halsausschnitt des Kleids. Fast hätte Peter Gasterstedt „bäh" gemacht wie ein erschrockenes Lamm. Dann rannte er weiter, an der Gestalt vorbei. „Guten Abend," sagte mit jämmerlicher Stimme Kathe. Peter Gasterstedt war längst entwischt. Er setzte sich in seinem Zimmer ohne Aufenthalt an den Tisch und schrieb den hier abgedruckten Zettel:

„Das Leben ist doch noch schwerer als ich dachte. Offenbar ist die Zeit, die ich mir setzte, zu lang. Ich möchte mein Wort brechen; je rascher, desto besser. Zu dumm, es gibt Mädchen im Dorf. Daran habe ich noch garnicht gedacht. Was soll das? Was sollen mir die Mädchen, die schlimmsten der Menschen? Sogar die Natur hatte heute menschliche Stimmen. Ach, wäre es doch erst vorbei."

Nie hatten die Nachtigallen so gebrüllt wie in dieser Nacht. Er konnte nicht einschlafen, wälzte sich von rechts nach links, vom Bauch auf den Rücken und

wieder auf den Bauch. „O du schöne Nacht, o du schöne Nacht!“ schrien die Nachtigallen. Weshalb sie es nur so laut schrien. „Was brauche ich zu wissen, daß eure Nacht schön ist,“ knurrte Peter Gasterstedt. „Meine Nacht ist gräßlich.“ — „O wie ich dich liebe, o wie ich dich liebe!“ rief wieder die Nachtigall. Dicht vor dem offenen Fenster, direkt vor ihm antwortete eine andere ohne jede Zurückhaltung: „Und ich dich, bülbül, und ich dich, bülbül.“ — Peter Gasterstedt schoß aus dem Bett. „Heiliger Geist!“ rief er, „morde die Bande. Ihr könnt mich zerfleischen, ihr Nachtstörer, das wäre noch ein Tod. Aber laßt mich zufrieden mit eurem tierischen Liebesgekose.“ Wütend schlug er das Fenster zu. Da besänftigte er sich. „Ich habe ja ganz meine schöne Ruhe verloren,“ sagte er kopfschüttelnd zu sich selbst, zündete die Lampe an und setzte sich im Nachthemd an den Tisch. Der Erfolg war dieser Zettel:

„Ich muß meinen Eigentod rechtfertigen. Was gibt mir das Recht, freiwillig zu sterben?

„Die Menschen geben mir das Recht. Ich hasse die Menschen.

„Das ist nicht genügend Grund; denn dann sollte ich die Menschen töten. Die Menschen hassen aber auch mich. Das ist auch kein Grund, denn dann müßten die Menschen mich töten, wozu sie keine Anstalten machen.

„Aber ich hasse mich selbst; ich hasse meinen tierischen Leib. Ich bin ein vollkommen unmöglicher Mensch; ich besitze weder Moral noch Sitte, noch Energie, noch Selbstbeherrschung, noch Stolz, noch Bescheidenheit, noch Ehrgeiz, noch Selbstlosigkeit, noch Egoismus, noch Ehre, noch Treue, noch Liebe. Alles, was ich besitze, ist Geist. Geist als Ding für sich ist als Mensch unmöglich. Geist ohne die oben angeführten Eigenschaften ist nicht menschlich, sondern frei, also göttlich. Geist als Ding an sich kann nur ohne Körper existieren. Daher will ich meinen Körper töten; daher darf ich es; daher muß ich es.

„Bitte keine Einwände. Ich könnte sie wohl nicht widerlegen, falls sie sich auf einen der obigen Punkte stützten. Ich will will will eben sterben.

„Wenn ich aber will, dann besitze ich doch Energie. Wenn ich nicht will, besitze ich doch Selbstbeherrschung, da mein Wünschen nach Sterben geht. Ach, mir ist ganz wirr im Kopf.

„Wie aber, wenn ich sterben will, weil — ich — unglücklich liebe? Ist das kein Grund? Gibt das mir kein Recht, zu sterben?

„Verteufelt, ich liebe ja garnicht unglücklich. Ich liebe ja überhaupt nicht. Ich habe noch nie geliebt. Ich kann nicht lieben.

„Halt, das ist ein gewichtiger Grund. Ich will sterben, weil ich noch nie geliebt habe. Denn wer in meinem Alter — ich werde in acht Tagen einundzwanzig Jahre alt — noch nie geliebt hat, der kann überhaupt nicht lieben. Und was soll ein Mensch, der nicht lieben kann? Die Liebe ist des Menschen Aufgabe auf Erden. ‚Lieb, Vogel, oder stirb.‘ Ich habe wahrhaftig noch nie geliebt. Ich bin hinter hundert Frauen hergelaufen, habe mich an mehr als fünfzig geil gesehn, habe Eine berührt. Da bin ich voll Entsetzen fortgelaufen, irgendwo hin, wo die Qual der Berührung mich nicht mehr verfolgte. Das ist ein Grund. Lieb, Vogel, oder stirb!“

Der arme Peter Gasterstedt. Er ist offenbar in diesen Tagen ganz irr an sich und seinem Entschluß geworden. In den nächsten Tagen sahn die Bauern ihn in den unglaublichsten Lagen. Er kletterte oben in den höchsten Bäumen herum und schaukelte sich mit gekreuzten Armen auf einem schwankenden Ast. Er balancierte am Rand eines zwanzig Meter tiefen Steinbruchs entlang, daß das Geröll unter seinen Füßen hinunterregnete. Er schwamm an einer reißenden Stelle quer über den Fluß und kam erst zweihundert Meter weiter unten mühselig wieder ans Land. Er setzte sich auf das Geländer der Brücke und ließ die Beine nach der Flußseite zu hinunterhängen. Dabei hatte er seine Geige wieder unterm Kinn und spielte.

Es war gut, daß der Landgendarm nicht vorüberkam. Der hätte ihn sicher mitgenommen. An seiner Statt ging Kathe vorüber; das war auch gut, oder nicht gut, wie man die Sache ansehn will. Es war am Abend. Sie hörte die Geige schluchzen, und mit ihr schluchzend, ging sie, von Liebessehnsucht getrieben, über die Brücke. Da sah sie ihn sitzen. Sie schrie so laut auf vor Schreck, daß der Schrei Peter Gasterstedt wie ein Ruck durch den Leib fuhr. Er schwankte, fuchtelte mit dem linken Arm, der die Geige, und dem rechten, der den Bogen hielt, in der Luft herum, taumelte und fiel. Kathe schrie noch lauter, noch entsetzlicher auf und stürzte an die Unglücksstelle. Aber Peter Gasterstedt war zum Glück statt nach vorn nach hinten gefallen, wo er schwerer war. Die Geige lag links, der Bogen rechts von ihm. Er selber lag mit blutendem Kopf — denn er war auf das Pflaster gefallen — auf dem Rücken und murmelte: „Das war die falsche Seite, schade.“ — „Du lieber Himmel, haben Sie sich weh getan?“ schluchzte Kathe. „O Gott, Sie bluten ja.“ Sie wischte ihm mit der Schürze das Blut vom Kopf, dann rannte sie, holte Wasser und kam laufend wieder. Peter Gasterstedt lag noch auf derselben Stelle. Er hatte die Hände auf der Brust gefaltet und rührte sich nicht. „O — o,“ jammerte Kathe, „sind Sie tot? So sagen Sie doch was.“ Peter Gasterstedt knurrte nur und duldete, daß Kathe ihm mit einem nassen Tuch das Blut abwischte. Sie hockte nieder und legte seinen Kopf auf ihren Schoß. Peter Gasterstedt knurrte wohlig. Kathe kühlte und kühlte, ob das Loch im Kopf auch nur unbedeutend war. Aber er hielt ganz still, und ich glaube, er hat geschmunzelt. Es war nur gut, daß es Abend war und niemand vorüberging. Das Bild, das sich ihm gezeigt hätte, wäre zum mindesten komisch gewesen. Zum Schluß band Kathe dem Verunglückten ein großes buntes Taschentuch um den Kopf und sagte: „So, nun stehn Sie aber auf.“ Und als er sich nicht rührte, packte sie ihn an und stellte ihn mit kräftigen Armen auf seine Beine. Dann fing sie an zu lachen. Der Kapitalpeter sah zu drollig aus. „Gelt, nun ists gut?“ nickte sie. Peter Gasterstedt guckte sie von oben bis unten an, und er machte große große Augen. „Und die arme Geige,“ sagte Kathe. Sie hob Fiedel und Bogen auf und betrachtete zärtlich und mitleidig die gesprungenen Saiten. Währenddes hatte

Peter Gasterstedt an seinem Kopf herumgetastet. Mit einem Ruck riß er die Binde ab, warf sie Kathe zu und lief fort wie von Hunden gehetzt. Kathe aber weinte und klagte über den Undank der Menschen.

Ein ferneres Notizblatt von Peter Gasterstedt lautete:

„Von selbst tötet der Leib sich nicht. Ich habe es mehrfach versucht. Es wäre auch feig gewesen, zu verunglücken. — Nun muß ich mich aber auf das Ende vorbereiten. Wie werde ich sterben? Wo?

„Das Mädchen, das mir den Riß verbunden hat, ist ein Racker. Hätte ich es früher kennen gelernt, hätte ich vielleicht doch einmal geliebt.

„Dann wäre alles anders gekommen."

Auf demselben Bogen war unter anderm Datum geschrieben:

„Also nicht im Bett, sondern unter der Linde am Fluß. Wenn es doch nur erst geknallt hätte.

„Gott, das Mädel ist ja süß." —

In den folgenden Tagen lief Peter Gasterstedt im Eilschritt durch die Landschaft. Er hatte nicht mehr die Ruhe, stundenlang auf einem Fleck in der Sonne zu liegen. Er lief durchs Land, immer hin und her. Beim Heimweg traf er regelmäßig Kathe, wahrscheinlich durch Zufall. Sie saß immer auf der Bank am Fluß unter der Linde, an der er stets vorüberging, um sich an den Ort seines Todes zu gewöhnen. Er sagte dann auch wohl „Guten Abend", aber erst wenn das Mädchen „Guten Abend" gesagt hatte. „Jetzt ist es ja gleich," entschuldigte er sich, „in drei Tagen ist alles zu Ende."

Kathe hätte ihn gern nach seinem Kopf gefragt. „Nun ist der arme Kopf wohl ganz verrückt geworden," dachte sie. Aber dann hoffte sie wieder. „Vielleicht ist der Vogel ihm durch das Loch hinausgeflogen; das soll ja vorkommen." — „Tuts noch weh?" fragte sie eines Abends, als er mit scheuem Seitenblick an der Bank vorüberging. Peter Gasterstedt sah das Mädchen ob der Frechheit, ihn anzureden, ganz verblüfft an. „Tuts noch weh?" hatte sie gesagt. Mit einem Mal wurde ihm klar, daß es ja weh tat, entsetzlich weh. Daran hatte er garnicht gedacht. Aber nicht im Kopf tat es weh, sondern im Herzen. Daher auch rannte er wie wild umher. Oder kam das Weh nur vom wilden Umherrennen?

Der letzte Zettel ist erstaunlich:

„Es tut so weh, so weh. Alle Lust ist vorbei. Hätte ich nur nicht so lange gewartet.

„Aber es muß sein. Morgen abend. Alles ist erledigt, alle nötigen Briefe an verwandte und unverwandte menschliche Leidensgenossen sind geschrieben. Nun Mut. Nun lustig. Morgen abend unter der Linde.

„Auch Kathe hat einen Brief. Morgen abend geht er ab. Was wird sie sagen? Kathe, Kathe, du Einzige!

„Es tut recht weh. Leb wohl, Welt.

„Leb wohl, Kathe." —

Daß Kathe am Abend auf der Bank sitzen würde, daran hatte er wohl garnicht gedacht. Als er sie da sitzen sah, kam ihm der Einfall, in ihr noch einmal Abschied von der ganzen Welt zu nehmen. Nachher würde er sie wegschicken, damit sie es nicht sähe, was geschehn würde. Sie begriffe es ja doch nicht.

Kathe sah ihn mit schwärmerischen Augen an. Sie war ganz ganz weit an das eine Ende der kurzen Bank gerückt. Peter Gasterstedt setzte sich wie im Traum neben sie. Er zitterte ein wenig; wieviel Macht doch das Fleisch über den Geist hatte; es mochte nicht sterben.

Dann war ein Augenblick Chaos vor seinen Augen. Wie es kam — je nun, es kam eben — und als er Kathe in den Armen hielt und dem wundervollen Mund alle Wunder entküßte, und als er sie auf seinen Schoß nahm und sie drückte und preßte und wieder küßte, daß das arme Mädchen vor Schmerzen quiekte und garnicht wußte, wie es all die glühenden, lange aufgespeicherten Liebkosungen erwidern sollte, da entglitt die Zeit, und es war nur Gegenwart. Peter Gasterstedt war ganz unbändig. Alle Kraft, die er für seinen Tod aufgespart hatte, vergeudete er an diesem wundervollen Menschenkind, das ein Mädchen war. Sein ganzes Sein floß über auf diesen köstlichen Mädchenmenschen. Und als in einer Ruhepause sein Geist wieder zu Wort kam, und Peter Gasterstedt erschrak, er würde dreinreden, da zeigte es sich, daß der Geist durchaus mit dem Leib einverstanden war. Und dem Mädchen ging es wohl ebenso. Mit schönen Augen sahn die beiden Menschen sich an.

Da schlug es zwölf Uhr. „O!" sagte Peter Gasterstedt bedauernd, „nun ist die Zeit vorbei. Weißt du, Kathe, an diesem Abend, der eben zu Ende ging, wollte ich sterben." Er zog die Pistole aus der Tasche — ein Wunder wars, daß sie nicht lange schon losgegangen war — und schoß zwei Freudenschüsse in die Nacht hinein, daß Kathe aufschrie, und aus der Linde ein Vogelpärchen piepsend vor Angst davonflatterte.

Dann warf er in weitem Bogen das Schießgewehr in den Fluß und umarmte mit heißem Druck in inniger Lebensfreude das wundervolle Menschenkind.

J. P. Eckermann.*

Von Ludwig Geiger.

Eine Natur ganz anderer Art war J. P. Eckermann. Fehlte ihm durchaus die Gelehrsamkeit Riemers — denn er war ziemlich jung, nachdem er noch nicht einmal ein Universitätsexamen bestanden, sondern nur einige Semester juristische und ästhetische Studien ziemlich planlos durcheinander getrieben hatte, von der Hochschule fortgegangen — so besaß er eine tiefere ästhetische Bildung als jener, machte gute Verse und war ein stiller, anspruchsloser Mensch.

Seine erste Anknüpfung mit Goethe sah einer Abweisung ähnlich. Er hatte seine, Hannover 1821, erschienenen Gedichte an Goethe geschickt und erhielt dafür die Abschrift einer Art von Formular „Erklärung und Bitte", worin der Alte um Entschuldigung bat, daß er einzeln den Einsendern neuer Publikationen nicht antworten könne, sondern sie auf die Hefte von Kunst und Altertum verwies, wo Gegenstände, die auch sie interessierten, behandelt und gelegentlich auch die eingesendeten Schriften beurteilt würden.

* Aus: Goethe und die Seinen (Verlag R. Voigtländer, Leipzig). Siehe die Besprechung am Schluß des Heftes.

Während nun die meisten eine solche Antwort als einen Wink betrachteten, sich nicht weiter vernehmen zu lassen, ging Eckermann resoluter vor. Er schickte eine neue Schrift und kam selbst nach Weimar, wo sich alsbald sein Schicksal entschied.

Er traf in einer für ihn günstigen Periode ein. Der Altmeister bereitete eine neue definitive Gesamtausgabe seiner Werke vor. Allerdings hatte er zu ihrer Vorbereitung und Zusammenstellung den getreuen Riemer, zur Korrektur den Philologen Göttling in Jena. Beide aber waren Männer in Amt und Würden, mit eigenen Arbeiten stark beschäftigt, daher nicht jeden Augenblick und auch nicht für jede Art von Tätigkeit zu haben. In dieser Verlegenheit präsentierte sich der junge Mann voll Begeisterung für das poetische Schaffen des Meisters, tief eingedrungen in seine Absichten, von eifriger Lust erfüllt, ihm zu dienen, ohne bestimmte andere Pläne für die Zukunft. Goethe ergriff diesen Zufall mit Freuden und bevorzugte diesen Neuankömmling, der nichts sehnlicher wünschte, als sich in Weimar fesseln zu lassen, vor anderen z. B. dem wackeren K. E. Schubarth, der ziemlich sicher auf eine Berufung nach Ilm-Athen gerechnet hatte und sehr erstaunt, ja empfindlich war, als sein Platz durch einen andern besetzt wurde. Schon am 11. Juni 1823, als Goethe Cotta das Manuskript von Eckermanns „Beiträgen zur Poesie mit besonderer Hinweisung auf Goethe" zum Verlage anbot, kündigte er an, daß er den jungen Mann bei der Redaktion seiner Werke beschäftigen wolle. Seine eigentliche Aufgabe wird dann in folgender Weise geschildert, 2. Februar 1824: „Seine Neigung zu meinen Arbeiten und die Übereinstimmung mit meinem Wesen überhaupt trägt mir schöne Früchte, indem er mir, zu einer neuen Ausgabe, ältere vorliegende Papiere sichtet, ordnet und redigiert, wozu ich wohl niemals gekommen wäre. Ihn interessiert, was für mich kein Interesse mehr hat. Eine freie Übersicht und ein glücklicher Takt qualifizieren ihn zu dem Geschäft, das ihm zugleich Freude macht."

Das wichtigste Werk, wodurch er sich Goethe empfahl und unlöslich verband, waren die genannten „Beiträge zur Poesie mit besonderer Hinweisung auf Goethe". Dieses Buch regte, wie ein neuerer Forscher gezeigt hat, den Meister ungemein an, weil er darin seine oft ausgesprochenen Gedanken wiederfand: Empfehlung der Antike, Widerspruch gegen die Romantik, Erhebung des Stils über die Manier; Mahnungen zur Selbstverleugnung und Selbstbeherrschung. Aber er konstatierte auch mit Freuden, daß einzelnes von ihm bisher nur Angedeutete hier weiter ausgeführt war: die Notwendigkeit, die sinnliche Anschauung auszubilden, die Lehre, daß auch der Leser produzieren könne und müsse, wenn er den Schriftsteller verstehen wolle. Eine feinsinnige Gesamtauffassung des großen Dichters durchzog das ganze Werk; ausführliche und hübsche Analysen, die bei allem Lobe von geistiger Selbständigkeit Zeugnis ablegten, waren wohl geeignet, dem großen Publikum diese Produktionen näher zu bringen.

Die Tätigkeit, die dem neuen Ankömmling in Weimar zugewiesen wurde, bezog sich, wie schon angedeutet, auf die definitive Edition von Goethes Werken. Das Probestück war die Zusammenstellung der Rezensionen Goethes aus den Frankfurter Gelehrten Anzeigen. Diese ungemein schwierige Arbeit, in der es sich um die feinsten Stiluntersuchungen, Kenntnis der Zeit, der persönlichen Verhältnisse und der geistigen Beziehungen der jugendlichen Mitarbeiter zueinander handelte, hätte selbst der Geübteste nicht völlig richtig lösen können. Eckermanns Leistung, die uns jetzt völlig verfehlt erscheint, denn er wählte auch aus dem Jahrgang 1773, an dem Goethe gar nicht mitgearbeitet hatte, Aufsätze aus, schrieb ihm manches zu, was sicherlich nicht von ihm herrührte, und sprach ihm einzelnes ab, das völlig das Gepräge seines Geistes an sich hat, erregte des Meisters Zustimmung. Sie hatte zur Folge, daß Eckermann veranlaßt wurde, seinen Wohnsitz in Weimar zu nehmen.

Seine fernere Tätigkeit für die große Ausgabe der Werke war von der Riemers mannigfach verschieden. Während dieser auf die Gestalt der bereits fertigen größeren Arbeiten einen entscheidenden Einfluß zu üben hatte, für die Redaktion der einzelnen Teile und die endgültige Feststellung des Ganzen beachtenswerte und von dem Meister häufig gebilligte Vorschläge machte, war diesem mehr die Stelle des Sammlers zugewiesen. So hatte er z. B. die Aufgabe, aus den Drucken und den zahllosen Manuskriptmassen die zerstreuten Gedichte zusammenzustellen, die Sprüche zu sammeln und ähnliche Arbeiten zu verrichten. Freilich erhielt auch er, wenn auch nicht in dem Umfange wie der ältere Genosse, die eben fertig gewordenen neuen Produkte zur Lektüre, aber in den ersten Jahren wenigstens war ihm nicht jene autoritative Stellung wie dem älteren Genossen eingeräumt. Allmählich wuchs er sich in diese Aufgabe hinein; bei dem Fortschreiten der großen Edition wurde seine Hilfe immer mehr in Anspruch genommen; bei den letztwilligen Bestimmungen galt er in Gemeinschaft mit Riemer als der wirkliche Herausgeber, dem nicht nur, selbstverständlich nach sehr präzisen Verfügungen des Meisters, eine große Freiheit der Bewegung in Einteilung des Stoffes und Behandlung des Textes zugestanden, sondern auch ein sehr angemessenes Entgelt für seine Leistungen gewährt wurde.

Trotz dieser sehr lockenden Aufgabe gehörte zur Fassung des Entschlusses, in Weimar zu bleiben, ein, eben nur bei einem jungen Menschen begreiflicher Wagemut. Er besaß von Hause aus so gut wie nichts; eine bestimmte Stellung und genau fixierte Bezüge wurden ihm keineswegs zugewiesen. Er mußte sich daher außer dem, was ihm durch Goethe zufloß, seinen Lebensunterhalt selbst erwerben und tat dies kümmerlich genug, indem er Stunden gab, namentlich an Ausländer, kleine Aufsätze schrieb und eine pekuniär sehr wenig lohnende Arbeit an der Bibliothek übernahm. Was Wunder, daß seine Braut, Johanne Bertram in Northeim, mit der er sich in sehr jungen Jahren, noch bevor er die Universität bezogen, verlobt hatte, beständig auf Goethe und die Weimarer Verhältnisse stichelte, manchmal auch geradezu schimpfte, von den „pauveren" Verhältnissen des Hofes und des Ländchens verächtlich sprach, die Ausnutzung des Geliebten, die Brachlegung seiner Geistesgaben und seiner selbständigen Tätigkeit durch den schlecht belohnten Dienst bei einem Höheren

bitter beklagte. Demgegenüber ist es für Eckermann ein ehrenvolles Zeugnis, daß er trotz vieler Quälereien und mancher Enttäuschungen — auch eine kritische Einleitung, die er zu der großen Ausgabe schreiben sollte, kam nicht zustande — den Glauben an Goethe nicht verlor. Allerdings bewarb er sich um manche Stellungen, aber aus allen solchen Versuchen wurde nichts. Ja, diese Bewerbungen wurden mit einer gewissen Lässigkeit betrieben, weil es ihm nicht recht ernst war, von Weimar fortzugehen. Denn vom ersten Moment, da er das Städtchen betreten, betrachtete er dieses als seine wahre Heimat. Es soll ihm unvergessen bleiben, daß er dem geliebten Mädchen einmal die Worte schrieb: „Das Glück, das ich durch mein immer enger werdendes Verhältnis mit Goethe genieße, ist so groß, daß mir kein Mensch in der Welt dafür Ersatz geben könnte, so wie Goethe selbst in der Welt nicht seinesgleichen hat. Höhere und geringere Männer und Frauen beneiden mich um dieses seltene Glück, wiewohl es mir jeder zu gönnen scheint. Und bei meinen höheren Zwecken, durch wen wollte ich denn so gefördert werden, als durch ihn... Der Weg ist mir gebahnt, wie keinem Anderen, und durchreisende junge Talente beneiden mich um dieses seltene Glück." Und zwei Jahre später, nachdem die Braut ihn gewarnt, soviel für Goethe zu arbeiten und ihm zu dienen, belehrte er sie: „Ich bin vielmehr sein großer Schuldner und ich verdanke ihm alles was ich weiß und kann und sammele in seiner beneidenswürdigen Nähe jeden Tag größere Schätze des Wissens und mache mir seine Erfahrungen zunutze. Goethe hat nie zu jungen Dichtern ein Verhältnis gehabt, viel weniger ist einer derart gewesen, daß er Ihm in seinen großen Sachen hätte helfen können. Ein Verhältnis, wie meins zu Goethe, hat nie in Weimar existiert."

Das Leben Eckermanns soll hier nicht im einzelnen geschildert werden. Seine mit August unternommene Reise ist schon früher erwähnt. Auch darauf sei nur kurz hingewiesen, daß er am 9. November 1831 sein Hannchen heimführte, die wohl von dem Meister freundlich begrüßt wurde, aber keine Gelegenheit hatte, in so nahe Beziehungen zu dem alten Herrn zu treten, wie etwa Karoline Ulrich, Riemers Gattin. Nach kurzem Eheglück, nach der Geburt eines Sohnes Karl, dessen Patin Frau Ottilie wurde, starb sie im Jahre 1833.

Eckermanns Lebenswerk ist jedoch nicht die Tätigkeit für die Ausgabe von Goethes Werken, sondern sein Weltruhm — denn von einem solchen kann man sprechen — sind die „Gespräche mit Goethe".

Diese Sammlung unterscheidet sich von allen anderen derartigen Zusammenstellungen. die wir jetzt so vielfach besitzen, zunächst durch ihren offiziellen, mindestens offiziösen Charakter. Denn der Meister sah diese Aufzeichnungen, die bald nach Eckermanns Ankunft in Weimar ihren Anfang nahmen, durch, versah sie mit Verbesserungen und gab dem Ganzen seine Billigung. Freilich auch mit diesem Werk erlebte der Getreue schwere Enttäuschungen. Seine Hoffnung, sie schon bei Goethes Lebzeiten gedruckt und gefeiert zu sehen, erfüllte sich nicht, ebensowenig wurden die großen, namentlich materiellen Erwartungen, die er davon hegte, verwirklicht, denn der ungeheuere Gewinn, auf den er sicher gerechnet hatte, blieb aus. Auch wurde er mit dem Verleger in einen langwierigen Prozeß verwickelt, der zu seinen Ungunsten entschieden wurde. Wie der materielle Gewinn, so realisierte sich der geistige nicht in der Weise, wie der Gute geträumt hatte. Zwar wurde das Buch unmittelbar nach seinem Erscheinen sehr gelobt, dann geriet es in starken Mißkredit, und wenn es auch in den letzten Jahrzehnten außerordentlich geschätzt wurde, so macht sich jetzt und mit Recht eine entschiedene Gegenströmung geltend. Denn die Beachtung, die es lange Zeit fand, ist eine übertriebene. Das Werk leidet an schweren Mängeln: es ist unvollständig und ungenau. Unvollständig, weil es, wie man an der Hand von Goethes Tagebuch nachweisen kann, sehr zahlreiche Gespräche ausläßt; ungenau, weil es in den Daten willkürlich verfährt und vieles, gewiß Unrichtige, Übertriebene, Mißverstandene enthält. Eckermann war zwar im ganzen ein guter Zuhörer, aber er vernahm oft manches, was er hören wollte, glaubte vernommen zu haben, was zu seiner Konstruktion von Goethes Art und Wesen paßte, nahm zu kritiklos flüchtig hingeworfene Äußerungen als Bekenntnisse auf, ließ sich von Gedächtnisfehlern, sowohl eigenen als denen des Meisters, beirren und arbeitete Wahres und Falsches zu einem vollständigen Bilde aus, das dem Original entweder nicht ganz gleicht, oder geradezu widerspricht. Er war im ganzen ein schlichter Mensch und doch drängte er oft genug seine Person über Gebühr vor, gab daher nicht selten mehr Eckermann als Goethe, sammelte mit allzugroßer Geflissentlichkeit die Lobsprüche, die ihm zuteil wurden. Damit soll keineswegs der Wert seiner Aufzeichnungen völlig in Abrede gestellt werden; nur muß man sich hüten, das von ihm Berichtete ohne Prüfung anzunehmen, noch mehr davor, was man häufig genug getan hat, diese Gespräche als den besten Kommentar zu dem Leben des Meisters anzusehen.

Das große Verdienst Eckermanns bestand darin, den Menschen zu schildern, den man über dem Schriftsteller fast vergessen hatte. Dieser Mensch trat in seiner Eigenart und Größe leuchtend hervor, mit verständnisvoller Verehrung und rührender Bewunderung angeschaut. Die Vielseitigkeit der Mitteilungen dieses einfachen Berichterstatters ist außerordentlich. Man sieht mit immer neuem Staunen, was alles den Alten interessiert: die kleinen Weimarer gesellschaftlichen Vorgänge ebensosehr, wie die öffentlichen und literarischen Angelegenheiten: Chaussee- und Theaterbau, Vogelkunde und Farbenlehre, englische Politik und Preßgesetzgebung, französische Romantik und deutsche Schriftstellerfehden, Malerei und bildende Kunst, bremischer Hafenbau und amerikanische Freiheit. Über Goethes eigene literarischen und wissenschaftlichen Pläne, über die Vorgänge seines Lebens, über seine Freunde und Widersacher wird mit Ausführlichkeit und Behagen geplaudert. Wirkt die reiche Belehrung über so mannigfache Gegenstände erfreulich, so empfindet man eine wahre Herzenserquickung bei den vielen menschlichen Zügen, die von dem guten und großen Mann erzählt werden. Für Eckermann ist und bleibt Goethe der hochherzige Gönner, dessen echt menschliches Betragen immer hervorgehoben wird. Aber

man darf bei der Beurteilung des Buches nie vergessen, daß eben der alte Goethe spricht. Zwar war dieser unverwüstliche Alte lebensfrischer und in gewisser Weise jugendlicher als viele weit jüngere, aber schließlich war er doch ein Greis, dessen Gedächtnis nachgelassen und der sich in manche seinen früheren Anschauungen entgegengesetzte Ansichten eingelebt hatte. Es ist also nicht der titanische Jüngling, nicht der leidenschaftliche Mann, der vor uns erscheint, nicht der Himmelstürmer, der selbst den Göttern den Krieg erklärte, sondern der abgeklärte Greis, der nur dann heftig wird, wenn er von seinen wissenschaftlichen Widersachern redet, der meist aber die Milde des Alters und die hohe Weisheit des viel Erfahrenen ertönen läßt.

Eckermann überlebte seinen Gönner noch recht lange Zeit. Er starb erst im Jahre 1874. Auch bei ihm muß man, ähnlich wie bei Riemer, staunen, wie wenig er doch im Grunde geleistet, wie rasch der hohe Flug seiner Gedanken und seines Ehrgeizes erlahmte. Die zwei ersten Bände der Gespräche waren bei Goethes Lebzeiten so gut wie vollendet, das dritte, erst 1848 erschienene Bändchen, in sehr wesentlicher Beziehung gar nicht Eckermanns, sondern des mehrfach genannten Soret Eigentum, kann man doch höchstens als die Arbeit einiger Monate, gewiß nicht vieler Jahre bezeichnen. Wie wenig hat er sonst fertig gebracht! Seine Gespräche über den zweiten Teil des Faust scheinen nicht über den Anfang hinausgediehen zu sein; seine dramatische Bearbeitung desselben zweiten Teils, der Anfang einer Trilogie, ist eine rein äußerliche, im Grunde ziemlich wertlose Leistung, keine produktive, sondern ausschließlich eine bühnentechnische, die nur geringes literarisches Interesse in Anspruch nimmt. Seine szenischen Bemerkungen sind völlig wertlos, „kaum", wie einer der besten Faustkenner sich äußert, „durch etwas anderes bemerkenswert, als daß bei ihnen eine dem Goetheschen Altersstil in ergötzlicher Weise abgeguckte Ausdrucksweise herrscht".

Zum Gedächtnis Ernst von Wildenbruchs

geb. 3. Februar 1845, gest. 15. Januar 1909.

Eines der am wenigsten bekannten Stücke Ernst von Wildenbruchs erscheint mir als ein bezeichnendes Abbild seiner Art: die Tragödie „Gewitternacht". Es ist die Zeit des zweiten schlesischen Krieges, die Zeit, da das junge preußische Königreich mit aller Kraft und Gewalt empordrang. Ein schlesischer Edelmann, Baron von Waltram, stellt sich, obgleich er Friedrich bewundert, aus Rechtsgefühl auf Seite seiner Feinde, er gelangt an den verwelschten und verprunkten sächsischen Hof, an dem Graf Brühl allmächtiger Minister ist, und steigt durch die Gunst der Königin rasch auf. Er verliert an die Kuppler- und Verführungskünste Dresdener Hofleute seine Schwester, er erkennt die Hohlheit und Kleinheit, die im Lager der Feinde Friedrichs herrscht, wird nun um seinetwillen zum Verräter an der sächsischen Krone, der er den Fahneneid geschworen hat, und erschießt sich. Ein Konflikt, wie meist bei Wildenbruch, zwischen innerem Drang und äußerer Pflicht, im ganzen klar modelliert, aber weder psychologisch noch ethisch von der Tiefe her dargestellt. Die fünf Akte sind ziemlich willkürlich aufgebaut; zwei ließen sich aus dem Gefüge des Stückes nehmen, ohne daß es eine wesentliche Schädigung erlitte, und diese beiden Akte sind, im Guten wie im Schlimmen, eben die am meisten Wildenbruchschen. Der eine Akt ist voller Schwüle und Theatralik: die junge Baronin Waltram erfährt auf einer Gesellschaft den Tod ihres Bräutigams, des preußischen Generals Winterfeld, stürzt sich voll leidenschaftlicher Verzweiflung ins Hazard, verspielt alles an einen Hofmann, der ihr längst nachstellt, setzt endlich sich selbst und verfällt ihm. Der andere Akt spielt am Vorabend der Schlacht bei Hohenfriedberg bei der sächsischen Vorhut, und ist so voller Vorabend-Stimmung und so voller Attacke, daß er dichterisch zum Besten gehört, was Wildenbruch jemals geschrieben hat: eine Dialog-Ballade in Prosa. Diese beiden Akte sind dem Dichter wie von selbst entstanden, in beiden entlädt sich sein Temperament mit Unmittelbarkeit, seine Sinnlichkeit dort, seine Schlachtenfreude und vaterländische Trunkenheit hier, die nur auf Effekt abzielende, grelle Makartfarben aufklatschende Theatralik dort, die mitreißende, von Verve und Schmiß erfüllte Kriegslyrik hier. Jenem Akt entsprechen Erzählungen wie „Eifernde Liebe", Gestalten wie „Das schwarze Holz" oder „Semiramis", die von einer an sich echten, aber oft grell und falsch wirkenden Sinnlichkeit erfüllt sind, diesem Szenen wie der Schluß der Quitzows oder das Dreiständespiel aus dem „Kaiser Heinrich", Fragmente einer starken dialogisierten Balladik und Geschichtslyrik.

Was von Wildenbruchs Dramen im Gedächtnis bleibt, sind niemals Werke, es sind immer nur Szenen; niemals Ganzheiten, nur Details. Dies hing aufs engste zusammen mit der Konstruktion seines dichterischen Wesens. Hebbel sagt, daß „das Schöne entsteht, wenn die Phantasie Verstand bekommt", und Wildenbruchs außerordentliche Phantasie bekam niemals Verstand. Wir werden genötigt sein, die bekannte, doch im Grunde trügerische Scheidung zwischen naiven und sentimentalischen Dichtern aufzugeben und, wie so häufig, die Wahrheit mit Hilfe der Diagonale zu finden: in jedem bedeutenden Dichter sind beide Wesenheiten ausgeglichen, und es kann keinen Dichter geben, der nur sentimentalisch, aber auch kaum einen, der nur naiv ist. (Gerade Goethe, der immer als Urbild des naiven Dichters hingestellt wird, ist an sentimentalischen Zügen reich, und Artur Bonus ist im Recht, wenn er gelegentlich bemerkt, Goethe sei in vielen Dingen „ein mehr experimentierender als unbekümmert gestaltender Geist".) Es ist der Grundmangel Wildenbruchs, daß er fast ausschließlich „naiv" ist. Er weiß nichts davon, daß eine Tragödie ein architektonisches Kunstwerk ist und auf Plan und Ordnung beruht. Auch er wird zweifellos gebessert und gefeilt haben: aber in der Hauptsache sind seine Dramen „hingehauen", ohne eigentliche Disposition, aufs Geratewohl. Er ist in dem Wahne begriffen, daß es, um ein Kunstwerk zu schaffen, genüge, vom Geist besessen zu sein und mit Zungen zu

reden; er hat als dichterische Erscheinung noch etwas von dem alten Typus, „dess' Aug' in schönem Wahnsinn rollet", sein „edles Blut" erbraust, er rast.

Und so gewiß wir gerade in unsern Tagen, da man die Kühle und den Verstand allzu ausschließlich betont, wieder das eigentlich schauende Element in allen Künsten hervorheben und wieder den visionären Schöpfer als den eigentlichen, alle andern aber als Künstler zweiten Grades kennzeichnen, den Seher gegenüber dem Sehenden preisen müssen: so dürfen wir anderseits nicht vergessen, daß Verstand, Ordnung und Geduld ebenfalls wesentliche Kräfte des Schaffens sind. Mit andern Worten: wir müssen eine Synthese suchen aus gelassener „mathematischer" Architektenkunst und überfallender Raubritter-(„Stegreif"-)Poesie im Sinne Wildenbruchs. Wildenbruch ist als Dichter niemals alt geworden, ihm blühte auch im Alter, wie es in Arndts Blücherliede heißt, das Blut „so frisch wie greisender Wein". Er war in seiner Dichtung immer der echte Enkel des genialen Hohenzollernprinzen Louis Ferdinand; was jener im Leben, das war er in der Dichtung: er besaß seine fanatische Liebe zum Vaterland, seine leidenschaftliche Sinnlichkeit, denselben steten Taumel in vibrierender Fülle des Lebens und des Blutes. Und wie der Ahne sich austobt in berauschenden Ritten, so der Enkel in Ritten der Dichtung. Wie Louis Ferdinand kein Stratege war, sondern ein Reiterführer, so Wildenbruch in der Dichtung:

„Ist auch verboten eine Schlacht,
ein Sieg ist immer befohlen,"

spricht der Prinz in dem Saalfeldgedichte Christian Friedrich Scherenbergs (dessen Schlachtendichtungen, „Waterloo", „Ligny", Wildenbruchs „Vionville"- und „Sedan"-Gesängen Vorbild gewesen sind). Und wie es dort weiter heißt:

„Fort über Au und Brücke fliegt
das rasselnde Gewitter,
weg spreut das Gras, das Joch sich biegt,
die Planken stieben in Splitter",

so rasaunt Wildenbruchs Dichtung dahin:

Sein prachtvoll Leben strömend schoß,
daß alle Adern flossen," —

alle diese Verse, ins Künstlerische übersetzt, sind Wahl- und Wappensprüche zu Wildenbruchs Poesie.

In diesem Sinne stammt Wildenbruch von der Romantik um 1800 ab, nicht direkt literarisch, sondern dadurch, daß er Nachkomme eines Mannes ist, der mit seinem ganzen Wesen jener gärenden genialischen Zeit entsprang und von den heißen Säften jenes neuen Lebens durchblutet war. Prinz Louis Ferdinand, ein sich selbst verzehrend Feuer, ein sich verstürmender Wind, ist eine unvergleichliche Gestalt, ein gelebtes Stück großen Seins. Die Kunst aber duldet solch Vergeuden nicht, ihr Wesen ist Bändigung, und fast alle die ungebändigten Kunstwerke der Romantiker sind denn auch heute zersprungen oder abgeschäumt, während ihre Existenz in Briefen und Erinnerungen fortlebt.

Wildenbruch nun ist durchaus Romantiker, so fern er auch der alten Romantik zu stehen scheint, und wie fast alle Romantik ist er stecken geblieben im Detail; Gebilde sind ihm fast niemals gelungen; am ehesten im Epischen. Auch hier aber darf man niemals an eine strenge novellistische Kunst im Sinne etwa Meyers oder Kellers denken. Er erzählt Geschichten, teils feine, stille, wie in dem Bande „Tiefe Wasser" einige stehen, wie die meisten seiner Kindergeschichten, die überhaupt seine besten Leistungen sind, „Neid", „Der Letzte", teils heiße, tobende, explosive, wie „Unter der Geißel" und „Das schwarze Holz". Seine Prosa ist erstaunlich ungleich und wechselt zwischen machtvoller Bildlichkeit und armem Romandeutsch.

Wildenbruchs Sprache ist überhaupt der bedenklichste Punkt in seinem Werk, denn ein Talent, das im wesentlichen auf Temperament, Erfindung, Umriß beruht, aber des Aufbaues und aller minuziösen Ordnung entbehrt, ein, kurz gesagt, balladisches Talent bedarf in besonders hohem Maße der spezifischen Wortkraft. Eine persönliche Sprache besaß Wildenbruch aber nur hie und da. Auch an den stärksten Stellen seiner Dramen dröhnt immer etwas Fremdes mit, als ob man in einer hohen Halle laut ruft und nun viele Stimmen verworren mitreden aus den Wänden. Wildenbruchs Diktion ist zu sehr allgemeine deutsche Dichtersprache. Etwa der Schluß der „Quitzows":

„Ich höre — ich höre — die Stimme Brandenburgs!
Fern her tönt sie — näher schwillt sie und wächst —
Ihr voran schreitet ein Name —
wandelnd den ehernen Gang —
die Zeit geht neben seinem Schritte her —
tausend Herzen schlagen in ihm —
näher und näher —
mächtig und mächtiger —"

Und so ist auch seine Balladendichtung, wie das berühmte „Hexenlied", sprachlich unerlebt. Jeder bedeutende Dichter muß sich seine Sprache selbst erschaffen, muß in die Untererde hinabsteigen, wo die Wurzeln der Worte aus tiefen Quellen getränkt werden: Wildenbruch übernahm die Worte geprägt. Auch hier war ein Überschuß der Phantasie über die gestaltende Kraft, der Vision über das Wort. Die Anschauung und die Erfindung ist oftmals stark: etwa die uralten Felsen in Nord und in Süden, die über das Meer wehklagende Zwiesprache halten; oder „Der Odyssee dritter Teil": Odysseus, den es in Ithaka nicht mehr rasten läßt, den es hinauslockt in See und Gefahr, der entflieht und von dem unendlichen Klageruf Penelopes wie von einer leidvollen Sirene der Heimat zurückgerufen wird in Treue und Ehe.

Dieses unpersönliche Verhältnis zur Sprache behindert auch Wildenbruchs Lyrik, sodaß sie kaum über das Konventionelle hinauskommt und nur einmal, in dem entzückenden Lied des Köhne Finke aus den „Quitzows", eine glückliche Volkstümlichkeit erzielt und einen der schönsten deutschen Refrains — fast so lieblich wie Walters „Tandaradei" — erschafft:

„Unterm Machandelbaum,
da ist ein Platz —
Susala — Dusala —
da sitzt mein Schatz.
Sitzt auf dem grünen Gras,
sitzt auf dem grünen Klee,
hast ja die Augen naß?
bist ja wie Milch und Schnee?
Susala — Dusala —
wo tuts denn weh?

Kommst du so spät zurück?
Nun ists zu spät fürs Glück.
Kenne dich garnicht mehr,
mir ist das Herz verquer,
Susala – Dusala –
wollt, tot ich wär!

Schwarz ist das Grabeloch,
leb doch ein Weilchen noch;
wart noch bis Sankt Kathrein,
da will ich um dich frein.
Wart noch bis Sankt Martein,
da soll die Hochzeit sein –
Susala – Dusala –
gib dich darein."

Dieser Köhne Finke ist eine der besten Figuren Wildenbruchs, – „so 'ne Schnauze hat nur ein Berliner", sagt Dietrich Quitzow von ihm – eine der wenigen heiteren Gestalten, die ihm gelungen sind, und eine der wenigen mehr realistisch-persönlich entworfenen, während seine Darstellung sonst fast immer nur auf das Großstilisierte abzielt, aber zumeist im Vag-Typischen stecken bleibt. Denn Charaktere zu schaffen war Wildenbruch nicht möglich, eben weil ihm die analytische Besonnenheit und Geduld fehlte. Seine Menschen sind Teile von balladischen Visionen und Geschehnissen, sie sind ebensowenig Charaktere, wie die Könige und Ritter in Münchhausenschen oder Liliencronschen Balladen: der Griff, die Handlung, die Tat ist die Hauptsache.

Wildenbruch war ein „unmoderner" Dichter. „Modern" ist die Nuance: es hat kaum je einen nuanceloseren Dichter gegeben; „modern" sind Nerven: es hat selten einen unnervöseren Dichter gegeben. Heute, wo man wieder beginnt, Kraft und Wucht zu schätzen, zu erkennen, daß die Nuance entgegen dem Verlaineschen Wort nicht „alles ist", heute wird man an Wildenbruch manches höher bewerten, als in den naturalistischen Zeiten, wo etwa Paul Schlenther als Theaterkritiker der Berliner Vossischen Zeitung über ihn nur spottete und lächelte. Aber man wird auch seine Mängel gerade jetzt nicht verkennen: sie beruhten letzten Endes auf einer ganz unpreußischen Disziplinlosigkeit, wie wir sie bei hohenzollernschen Romantikern mehrfach finden, und eben eine strenge künstlerische Disziplin tut uns heute vor allem not.

Ernst Lissauer.

Eine Staatsrechnung.*

Von C. A. Loosli.

Der Herr Kanzleisekretär ist Staatsbeamter. Als solcher genießt er die allgemeine Achtung aller derjenigen, welchen er glaubhaft zu machen versteht, daß ohne ihn der Staat zugrunde gehen und man auf seinem Departement nichts Gescheites machen würde. Er bezieht eine jährliche Besoldung von 4000 Franken. Das ist nicht viel, wenn man bedenkt, daß mit dem Amte eines Kanzleisekretärs viel Arbeit und Plage verbunden ist. Darum bewilligt ihm der Staat alljährlich einen Monat Ferien. Also arbeitet er an dem Gedeihen des Staates und zum Wohle des Volkes 261 Tage per Jahr. Acht ganze Stunden im Tag. Das ist viel. An seiner Besoldung gemessen, kostet den Staat die Arbeit unseres Herrn Kanzleisekretärs ungefähr Fr. 2.26 die Stunde. Der Herr Kanzleisekretär ist auf zwei täglich erscheinende Zeitungen abonniert. Er liest diese Zeitungen im Bureau. Dazu bedarf er vormittags zweier, nachmittags einer Stunde. Total = drei Stunden. Schlecht gerechnet bezahlt ihm also der Staat für diese segensreiche Tätigkeit des täglichen Zeitungslesens jährlich die Summe von Fr. 1659.58. – Aber der Herr Kanzleisekretär ißt und trinkt außerdem noch ganz anständig. Gut und viel. Er verdaut langsam und bringt – sagen wir täglich nur eine Viertelstunde irgendwo zu. Man muß zugeben, daß der Staat generös ist, indem er trotz der gegenwärtig hohen Düngerpreise den Herrn Kanzleisekretär für seine Abfallprodukte mit jährlich Fr. 144.98 entschädigt.

Kurz nach Neujahr wird der Herr Kanzleisekretär infolge seiner kolossalen Arbeitsüberbürdung regelmäßig ungefähr eine Woche lang krank. Die Woche, zu sechs Arbeitstagen gerechnet, kostet den Staat nach Adam Riese Fr. 108.48. Somit stellt sich die Rechnung zwischen dem Staat und dem Herrn Kanzleisekretär:

für Lesen von Zeitungen	Fr. 1659.58
für Abfallstoffe	„ 144.98
für Kranksein	„ 108.48
Das macht zusammen	Fr. 1913.04
infolgedessen erhält der Herr Kanzleisekretär für wirklich geleistete Arbeit	Fr. 2086.96

Manch einer würde diesen Zahlungsmodus für den Staat unökonomisch finden. Dem ist aber nicht so. Der Staat verdient immer noch bares Geld an dem Herrn Kanzleisekretär, wenn letzterer nicht arbeitet. Das läßt sich nachweisen.

Ein Beispiel: Das Departement, welchem der Herr Kanzleisekretär angehört, bedarf 5000 Briefbogen mit Firmadruck. Es überträgt die Anschaffung dieses Materiales unserem Herrn Kanzleisekretär. Der Herr Kanzleisekretär läßt sich von 20 Druckern dafür Kostenvoranschläge mit Papiermustern einreichen. Er erläßt zu diesem Zwecke ein Zirkular an zwanzig Buchdrucker. Das Abfassen des Zirkulars beschäftigt ihn fünf Stunden, denn es darf nichts außer acht gelassen und es müssen die Akten von früher nachgeschlagen werden, damit das Rundschreiben genau so abgefaßt wird wie die früheren. Also fünf Stunden, die Stunde à Fr. 2.26 gerechnet = Fr. 11.30. – Nachdem das Zirkular abgefaßt ist, muß es in zwanzig Exemplaren vervielfältigt oder von einem Kanzleigehilfen abgeschrieben werden. Diese Arbeit beschäftigt einen Kanzleigehilfen ungefähr einen Tag, macht weitere Fr. 5.–. Dazu kommt noch ein Materialverbrauch von zirka Fr. 1.–. Die Kostenvoranschläge kommen im Laufe der folgenden Tage auf der Kanzlei an. Der höchste beläuft sich auf Fr. 40.–, der niederste auf Fr. 35.–. Die Devise werden registriert. Das bedeutet zwei Stunden Arbeit für den Herrn Kanzleisekretär = Fr. 4.52. Dann werden sie untereinander verglichen. Eine Stunde Arbeit des Herrn Kanzleisekretärs = Fr. 2.26.

* Siehe die Besprechung am Schluß des Heftes.

Der Mindestbietende erhält die Arbeit zur Ausführung unter genauer Umschreibung seiner Pflichten. Eine Stunde Arbeit des Herrn Kanzleisekretärs = Fr. 2.26. Der Herr Kanzleisekretär begibt sich zweimal in die Druckerei, um sich persönlich vom richtigen Fortgang der Arbeit zu überzeugen. Den Ausgang à zwei Stunden gerechnet = Fr. 9.04. Der Herr Kanzleisekretär erhält Korrekturabzüge und liest sie. Eine Stunde Arbeit des Herrn Kanzleisekretärs = Fr. 2.26.

Die Bogen werden geliefert. Ein Kanzleigehilfe kontrolliert die Lieferung, braucht dazu einen halben Tag und verschmiert dabei nur etwa 100 Bogen = Fr. 2.50. Er erstattet dem Herrn Kanzleisekretär Bericht und dieser weist dem Drucker die Zahlung an. Eine Stunde Arbeit des Herrn Kanzleisekretärs = Fr. 2.26.

Der Drucker weist seine Anweisung der Staatskasse vor und balgt sich zwei Stunden mit dem Kassier herum, bis er endlich sein Geld kriegt. Zwei Stunden Arbeit des Kassiers — sagen wir auch zu Fr. 2.26 = Fr. 4.52.

Die 5000 Briefbogen stellen sich also dem Staate wie folgt:

Zirkular an die Buchdrucker	Fr.	11.30
Vervielfältigung und Versand	„	5.—
Materialverbrauch	„	1.—
Registratur und Kostenvoranschläge . . .	„	4.52
Vergleichung derselben	„	2.26
Herstellung des Pflichtenheftes	„	2.26
Zweimaliger Ausgang des Herrn Kanzleisekretärs	„	9.04
Lesen der Korrekturabzüge	„	2.26
Kontrolle der Lieferung	„	2.50
Berichterstattung und Zahlungsanweisung .	„	2.26
Arbeit des Kassenbeamten	„	4.52
Betrag der Faktur des Druckers	„	35.—
Summa Summarum kosten 5000 Briefbogen	Fr.	81.92

Der Meistbietende der Drucker hatte die Arbeit auf Fr. 40.— berechnet, aber der Herr Kanzleisekretär, indem er verschiedene Drucker voranschlagen ließ, hat dem Staate Fr. 5.— erspart. Daß der Drucker bei dem gedrückten Preise nichts verdiente und noch obendrein Zeit verlor, kann dem Staat und seinem Herrn Kanzleisekretär durchaus gleichgültig sein. Ohne solche kleine Ersparnisse würde das Staatsbudget alljährlich noch unendlich schwerer belastet, und man kann es den treuen Beamten nicht hoch genug anrechnen, daß sie sich aufopfern, um das Los der armen, steuerbedrückten Bürger um ein weniges erträglicher zu gestalten. Dadurch erringen sie wohl ein gewisses Recht, auf andere Leute geringschätzig herabzublicken und sie gelegentlich hochtrabend anzuschnauzen. Denn kein Mensch, der nicht eingeweiht ist, ahnt, was auf den Schultern dieser Staatsbeamten alles lastet, mit welcher bewunderungswürdigen Ausdauer unsere Beamten ihre besten Arbeits- und Lebensjahre drangeben und sie einsetzen für das Wohl des gemeinen Volkes, welches sie noch lange nicht genug zu würdigen weiß und sie mitunter sogar — das Herz im Leibe blutet einem, wenn man es nur niederschreiben muß — mit Mißachtung, ja oft mit unverhohlener Antipathie betrachtet.

Franziskus von Assisi.

Worte über ihn bei einer Feier zu seinen Ehren.

Zwei Laienpriester aus der guten Stadt Prag in Boheim hatten sich Anno 1213 selbander auf die Beine gemacht, um nach Rom zu pilgern und alldort Seiner Heiligkeit, dem gewaltigen Papst Innocenz III., die Füße zu küssen und seinen Ablaß und apostolischen Segen zu empfahen. Sie hatten schon viele Wegemeilen hinter sich und dreimal ihre Sohlen schon völlig abgelaufen, als sie an einem lauen Maienabend in der Stadt Terni, noch fünf Tagereisen vor der ewigen Stadt, ankamen. Sie wandten sich an den Podesta des Ortes, wie man in Welschland den „Schulzen" heißt, und bekamen von ihm eine bescheidene Herberge hinter dem Dom angewiesen. Sie wuschen sich die staubige Landstraße von Spoleto nach Terni von ihren Gesichtern ab, verfluchten ganz heimlich, daß nur der Teufel es hörte, die ewigen Makkaroni, die man ihnen auftischte, tranken „aqua", bis sie einen Frosch im Magen zu haben glaubten, und wandelten dann gemeinsam einträchtiglich nebeneinander auf den Domplatz heraus, um Gott zu dienen. Vor einem großen schwarzen Kruzifix aus Byzanz in einer finstern Nische am Dom warfen sie sich nieder und beteten wohl über eine Stunde lang zu dem Gott, der sie von dem goldentorigen Prag durch fremde Menschen und Städte hindurch glücklich bis auf dieses Pflaster geleitet hatte, und der ihnen nun bald seinen leibhaftigen Stellvertreter von Angesicht zu Angesicht zeigen würde. Als sie nun schon sehr lange auf den Knieen gelegen hatten, begann der ältere von ihnen, der schon mit Friedrich Barbarossa im heiligen Lande gewesen war, Kreuzschmerzen zu verspüren. Er stund also auf und fing an, ein wenig im Schatten des Domes herumzugehen und den Tauben auf dem Platz zuzusehen, als er auf einmal das größte Wunder erblickte, was er von Prag bis Jerusalem jemals erschauet hatte.

Es war nämlich ein Mann auf einem Eselein angeritten gekommen, der eine braune Kutte gleich den Bettlern trug, die unser Böhme wohl auf den Landstraßen von Perugia gesehen hatte. Sein Gesicht war ganz bleich und abgezehrt, und ein blonder Bart hing wirr daran, ohne nach einem Bader zu fragen. Das Sonderbarste an ihm war aber für den frommen Laienpriester aus Prag, daß er ganz wie er eine Tonsur ins Haupthaar geschnitten hatte, also geistlich war gleich ihm. Ehe er sich darüber ausgewundert hatte, fing — o himmlisches Entsetzen! — der braune Mann auf dem Eselein laut und herrlich an zu singen, und nicht etwa das „Kyrie Eleis" oder das „Stabat mater", sondern ein weltlich Lied, das die Sonne am Himmel und die Freude auf Erden pries, und dessen Echo der Dom wie ein aufgewachter Riese vielfach weitergab.

Der Böhme wollte sich voll sittlicher Empörung auf den singenden Reiter Gottes stürzen: „Bruder! Was treibest du da?", als plötzlich wie auf einen Befehl vom Himmel alle Tauben vom Platz und vom Dach des Domes auf den Mann in der Kutte hernieder-

flatterten, ihn liebkosend umflogen oder sich ihm, der sich ihrer nicht wehrte, auf Haupt, Schultern und Arme setzten. Und auf einmal, als hätte man erst diese Huldigung der Tiere abwarten wollen, fiel alles Volk, das auf dem Platze beisammen war, auf die Kniee und rief: „Santo Francesco!“ und drängte sich an den Heiligen heran, um seine Hände oder wenigstens seine Kutte küssen zu können. Der aber ließ sich weder durch die Tauben noch durch die Menschen beirren, die ihn umflogen und umknieten, sondern fuhr fort, laut über den Platz hin mit zitternder Stimme zu singen und zu jubeln, bis ihm die hellen Tränen über die bleichen Wangen liefen.

Unser Böhme, der dieses ungewöhnliche Bild nicht allein kapieren konnte, lief zu seinem Gefährten zurück, der sich noch immer in seiner finstern Ecke um Gott plagte und zerbetete, griff ihn an die Schulter: „Steh auf! Komm mit! Itzt sollst du den Antichristen sehen!“ und wies ihm das seltsame Schauspiel. Der heilige Franz auf seinem Eselein hatte indessen zu singen aufgehört und sich daran gemacht, die Vögel mit ein paar Kruſten Brot zu füttern, die er aus der Kutte zog, und die ihm selber viel nötiger gewesen wären als den Tauben. Aber nichts auf der Welt kam der Wonne gleich, die ihm aufs Gesicht trat, wenn er schenken durfte oder trösten konnte. Ein paar Krüppel humpelten nun heran und flehten den Heiligen wimmernd an, mit ihnen ins Siechenhaus zu gehen, wo die Aussätzigen und Bresthaften seiner warteten.

„Lebet wohl, meine Brüder und Schwestern,“ sprach nun Franziskus zu dem Volk, das ihn auf dem Markte umdrängte. „Gegen Abend will ich wiederkehren und euch vom lieben Gott und von unserm Herrn Jesus predigen.“ Dies sagte er aber nicht anders, wie eine Mutter ihren Kindern verspricht, vor dem Einschlafen ein paar Märchen zu erzählen. „Als ich auszog, Gott zu finden,“ fuhr er fort, „da wollte es mir zuerst nicht gelingen, meine Augen ohne Ekel auf einem Aussätzigen ruhen zu lassen. Nun kann ich sie mit der Hand streicheln, ohne daß es mich graut, und vor allen meinen Brüdern sind sie mir die nächsten geworden, denn sie bedürfen meiner am meisten. Gott hat sie geschaffen gleich uns, darum müssen sie wohl sein.“ Sprachs und ritt auf dem Eselein, dessen Zügel zu führen Männer und Frauen sich stritten, den Krüppeln nach zum Siechenhaus. Alles Volk aber wälzte sich schweigend hinterher.

Zu den beiden Böhmen, die staunend und sprachlos dem Zug wie einem Wundertier nachschauten, hatte sich unversehens ihr Gastwirt hinzugesellt. „Was, den kennt ihr nicht?“ hub er an, „den heiligen Franziskum aus der Stadt Assisi? Denkt euch, er heißt eigentlich Bernardone, und sein Vater lebt noch dort und ist ein reicher Tuchhändler. Und dieser Franziskus hat einstmals in Saus und Braus gelebt, und wo ein Fest war in Assisi, war Francesco dabei und saß, ein Narrenzepter in der Hand, obenan. Aber eines Tages hat er dieses verlassen, die Feste, die Frauen und die Freuden, und hat alles, was er nicht schon verschenkt hatte, feierlich seinem Vater zurückgegeben, selbst das Hemd vom Leibe, also daß er nackend war vor allem Volk, und der Bischof ihn in seinen Mantel hüllen mußte. ‚Fünfhunderttausend Lire könnte er jederzeit wieder haben, wenn er zum Vater heimkehrte,‘ hat mir sein Bruder erzählt, der jüngst mit Tuchballen nach Rom reiste. Aber er hungert und bettelt lieber und schläft auf den Kirchentreppen. Fünfhunderttausend Lire im Stiche zu lassen, denkt nur! Darum nenne ich ihn stets heimlich einen ‚pazzo‘, einen Narren, wie die andern ihn laut einen Heiligen heißen. Aber im Grunde mögen pazzo und santo gar nicht so verschieden von einander sein!“

Unsere beiden Böhmen schienen wohl ein Gleiches zu denken, sie betrachteten ihre stillen Bäuche, dachten an ihre kleine, aber hübsche Pfründe daheim an der Moldau und schüttelten verwundert die frommen Köpfe. Das also war der Spielmann Gottes, von dem man schon in deutschen Landen sprach, der die Armut über alle Dinge heilig pries, der einem Bischof, der Stellen in seinem Sprengel verkaufte, den Stab zerbrochen hatte, und der nicht mehr und nicht weniger als der niederste von allen Brüdern sein wollte, die er um sich versammelt hatte, und die gleich ihm ihr Hab und Gut zuvor den Armen geben mußten! Wollte er mit Jubilieren den Himmel auf Erden verdienen, statt mit Fasten und Beten?

Ganz in Verwirrung gebracht folgten die beiden biedern Böhmen ihrem Gastwirt, der sie am Ärmel zupfte, in die Herberge, wo ein neu angekommener Kanonikus aus Padua emsig vertieft über einer fetten Ente nebst Bratäpfeln und Kartoffeln saß. „Störet euch an jenen Bettelbruder nicht, meine böhmischen Brüder!“ hub er an, sie zu beruhigen, indem er vier geröstete Maronen mit einem Zug Chianti hinunterspülte. „Essen und Trinken hält Leib und Seele zusammen, und unser Herr Christus am Kreuze sprach noch: ‚Mich dürstet!‘ Fasten ist gut, aber Essen ist besser. Kommt! Trinket mit mir auf alle Länder, darinnen Wein wächset!“

Den beiden frommen Priestern aus Prag wurde jedoch nicht behaglich bei diesem Schlemmermahl. Wie ganz anders hatten die Augen des Heiligen vom Weine Gottes geleuchtet, als die roten Äuglein dieses vom irdischen Most zwinkerten. So machten sie sich denn beide, nachdem sie zum Schein ein paar Gläser mitgetrunken hatten, vom Schenktisch fort und traten auf die Straße zurück. Der Mond war inzwischen aufgegangen und warf Licht und Schatten um den Dom. Als die beiden nun in ihre kleine Nische gehen wollten, um vor dem Schlafen noch drei kurze Vaterunser zu beten, sahen sie auf einmal das Eselein des heiligen Franziskus unter dem Kruzifix stehen und ein Bündlein Heu, das vor ihm auf der Straße lag, verspeisen. Erschrocken blieben sie stehen, denn gleich daneben gewahrten sie den Heiligen selbst im Schatten, wie er ein paar Blumen in der Hand hielt, an denen er roch.

Es war aber eine schöne Jungfrau in Terni, die später die Lieblingstochter der heiligen Klara, der Freundin des Franziskus, wurde. Die dauerte es, daß der Heilige auf bloßen Steinen schlafen sollte. Drum hatte sie in den Winkel am Dom, wo jener zu ruhen pflegte, schöne rote Rosen hingestreut, damit er auf

ihnen sich bette. Als aber Sankt Franziskus dieses bemerkte, sprach er: „Mit nichten! Das wäre nicht recht getan, ihr Schwestern Rosen, wenn ich auf euch schlummerte und euch zerdrückte. Ruhet drum hier neben mir und welkt, bis der Tau des neuen Morgens euch erwecket!“ Also sprach der Heilige und bettete sich auf die Erde neben das Eselein und neben die Rosen, deren Duft ihn im Traum auf Seraphschwingen in den christlichen Olymp hinauftrug. Und ein paar verflogene Tauben nisteten über Nacht bei ihm in seiner Kutte und wärmten ihn. Die beiden Böhmen aber, die diesem zuhörten und zusahen, schlichen sich leise fort in ihre Herberge, und wie sie sich endlich anschauten, merkten sie, daß sie beide geweint hatten.

So lebte Franziskus, da er auf Erden wandelte, der sich allem und jedem hier verbrüdert und verschwistert fühlte, der alle Menschen lieben konnte, nur die Verleumder und Angeber nicht, der seinen Sonnengesang anstimmend den Tod in seiner Zelle erwartete und den die Kirche für heilig erklärt hat, ohne das Ideal, dem er lebte, verwirklichen zu können. Er steht vor allen Heiligen uns Deutschen am nächsten und darum haben Franz Liszt und spätere Wagnerianer als bewußte Germanen laut auf ihn hingewiesen: „Kniet nieder! Denn hier ist Geist von unserm Geiste!“ weil seine Lehre der Religion unserer Vorfahren vielfach verwandt ist, vor allem in seiner Verehrung für die Frauen und in der unbegrenzten Liebe zur Natur. Sein Leben hat sich um zwei Augenblicke bewegt, den einen, da er seine Habe fortgab, um arm wie Christus zu werden, und den andern, als er einsah, daß nicht alle Menschen waren wie er, und daß Egoismus die Welt regiert, und er darum in größter Verzweiflung seinen Vorsitz im Orden aufgab, um ein Einsamer zu werden. Vor dieser Treue gegen sein Ideal, das Urchristentum, wirkt der Franziskus unserer Zeit, Leo Tolstoi, recht wie ein Quacksalber gegen einen Arzt. Die Heilmittel, die Franz von Assisi den Menschen, die ihn aufnahmen, brachte, waren aber: Armut und Freude, indem er lehrte und nicht anders lebte, in dem Glauben und der Glückseligkeit, für die Lessing die Worte fand: „Der wahre Bettler ist doch einzig und allein der wahre König.“

Herbert Eulenberg.

Bauernhochzeit.

Heut hält des dicken Müllers Kathrein
Hochzeit mit dem Bauernfranz. Juchhe!
Stolz flattern die Fahnen von Glanzpapier,
darunter schwingt der Fichtenkranz.
Willkommen! leuchtet wunderbar
— auf rotem Grund — dem jungen Paar!
Ein Böllerschuß! Die Trauung ist aus!
Der Brautzug schwenkt in das Hochzeitshaus.
Heut soll die Welt sich lustig drehn
und einmal auf dem Kopfe stehn
und Freßgevatter sein. Juchhe!

Die Gäste kamen zu Fuß und zu Pferd,
im Frack und im Zylinderhut,
und setzten sich schön, wie sichs gehört, —
die Bauern, die Gärtner, die Häusler, die Kätner, —
der Rang liegt ihnen schon im Blut.
Und jeder fühlt sich hochgeehrt.
Was wird es geben? Von Kalb und Schwein,
von Ochs und Gans und Hühnerlein.
Potztausend! Alle lockern den Bund,
ein gutes Essen ist gesund.
Am Spinde sitzt der Fiedlerfried
und fiedelt lustig sein erstes Lied.

Mahlt, ihr Mühlen, mahlet schnelle,
wie des dicken Jakobs Mühle,
Bratenstücke, Weineswelle,
laßt nur hurtig im Gewühle
eure Arme flügelnd greifen.
Schneidet nicht zu dünne Streifen,
und die Backen und die Zähne
laßt wie Mahlstein gehn.
Redet nicht, ihr Kampfeshähne,
heut von Steuer, Zoll und Wahlen.
Denkt, ihr braucht nicht zu bezahlen!
Juch, das macht euch schon Vergnügen!
Eßt, bis sich die Bänke biegen,
und noch eins, das sollt ihr wissen:
führt die Krüge hübsch zum Mund,
wohl nach jedem fetten Bissen, —
gutes Trinken ist gesund.
So ists recht, das lob ich mir,
wer nicht Wein mag, der trinkt Bier.

Der Pastor sieht das Brautpaar an,
schickt einen Blick zum Himmel
und hebt die erste Rede an.
Da legt sich das Getümmel
der Messer und der Gabeln all,
dick ölig fließt der Bilderschwall
im Kreis herum ein lange Zeit.
Andächtig und betrachtend,
über die Schüsseln schmachtend
sitzt jeder Bauer da und schreit:
Hoch lebe, hoch das Brautpaar!

Der Brautvater sieht die Brautmutter an
und hält die zweite Rede.
Und nach der Worte schwülem Bann
beginnt mit neuem Saft und Kraft
die Eß- und Messerfehde.
Gar mancher, dem der Surius
den Redekamm heut stolz geschwellt,
fühlt einen Worteüberfluß
und tut sich auf, breit hingestellt,
auf dies und das und den Bräutigam,
wie er von den Soldaten kam,
auf Mastvieh, Ernte, Kriegerbund,
schwer rollt die Zunge aus dem Grund,
und die Worte schlagen und fallen sich wund.

Die vollen Schüsseln leeren sich
und füllen sich und leeren sich
auf einen Schlag und einen Hieb.
Des Essens ist kein Ende.
Und da ihm sonst nichts übrig blieb,
so fiedelt schnell der Fiedlerfried
sein zweites und noch schönres Lied,
daß er das Unheil wende.

Nun habt ihr all genug getan
mit Saufen und mit Praſſen.
Es kann der Wanſt, man ſiehts euch an,
das Füllſel kaum noch faſſen.
Drum tanzt, ihr Leut, eh ihr zerſpringt,
das Blut wird euch gerinnen,
und wem der beſte Sprung gelingt,
der ſoll was feins gewinnen:
ein Stückchen von dem Strumpfenband
der ſchönen Jungfer Braut.

Und ſeht euch rings die Mädel an,
die ſich ſchon ernſtlich kränken;
ein' jeder tuts die Hochzeit an,
drum holt ſie von den Bänken.
Die Tenne iſt ſchön glatt gekehrt,
nun laßt uns einmal ſchauen,
wer nächſtes Jahr zur Kirche fährt, —
wir wollen heut ſchon trauen
mit einem Stückchen Strumpfenband
der ſchönen Jungfer Braut!

Auf, auf ihr Leut, 's iſt höchſte Zeit,
ihr ſolltet euch wohl eilen.
Bedenkt, dem Brautpaar macht nur Leid
das Zögern und Verweilen.
Gafft mir die Braut nicht länger an,
ſie neſtelt an den Spangen;
verlegen ſchaut der junge Mann:
Wärt ihr nur ſchon gegangen,
und tanztet um das Strumpfenband
der ſchönen Jungfer Braut!

Der Paſtor ging. Der Fiedler ſang
und ſprang zuvor dem Reigen
und holte hinter den Bänken hervor
die Gäſte mit ſeiner Geigen.
Er fiedelte ſie in die Tenne hinein,
dort tanzten beim Laternenſchein
die älteſten Mütter und Greiſe.
Die Jugend brannte lichterloh,
die bunten Röcke flogen nur ſo,
und die Scheune erzitterte leiſe.
Sprach die Brautmutter zu dem Fiedlerfried:
Du jagſt ſie hungrig. Spiel nicht zu ſehr,
zu ſtürmiſch nicht und nicht zu lang.
Sing lieber jetzt ein ſtilles Lied,
meine Kammern und Kiſten ſind leer.

Aus einer dunklen Ecke klang
das dritte und das ſchönſte Lied.

O heiliger St. Florian,
ein Feuer glomm ſchon lang heran,
hell leuchtet es!

Zwei Lichtlein haben ſich vereint,
daß eine einzge Flamme ſcheint,
verlöſch ſie nicht!

Sie iſt gebannt und eingeweiht,
und, die ſie hüten, ſind gefeit
vor Unfried und vor Leid!

Sie ſtahlen ſich aus unſerm Kreis
und glühen ſtill für ſich und heiß,
ſo iſt ihnen wohl!

Ein Fünklein zünd auf ihrem Herd,
zur neuen Heimat eingekehrt
ſind Mann und Frau!

O heiliger St. Florian,
halte das Feuer wohl im Bann
und nimm dich ihrer an!

Indeſſen fuhr ein Wagen ſacht
hinaus, hinaus in die ſtille Nacht,
da tauſend Sterne ſtanden. A. Oſtermann.

Aus Rapunzel von Ludwig Finckh.*

Auf der Schwäbiſchen Alb, mitten auf dem grauweißen Kalkfelſen, liegt das Dorf Holzelfingen. Dort möchte ich geboren ſein wie Konrad Vogelmiſt, deſſen Mutter ſagte, ſie wolle lieber nicht in den Himmel kommen als irgendwo anders auf der Erde leben denn in Holzelfingen. Und da hatte ſie recht.

Es gibt nirgends ein verſteckteres Wieſental um einen alten Bach, in dem ſich die Kinder ſo tummeln und baden können. Das Tal liegt unter dem Felſen, auf dem das Dorf mit dem Kirchlein aufſteigt, und es hängt wie ein Zwerchſack voll Blumen auf dem Buckel eines alten Mannes, der zwei gute, blaue Augen hat; mit denen ſchaut er vor ſich hinunter in ein weiteres, viel tieferes und längeres Tal, das recht wie das andre halbe Säcklein voll Äpfel ihm über die Bruſt herunterhängt; aber das Tal in ſeinem Buckel hat er gerade ſo lieb, weil es ſo verſteckt und ſonnig und ſo voll Kinder iſt.

Das vordere Tal iſt eines für alte, ausgewachſene Leute mit Bärten an Backen und Kinn, es hat Berge zu beiden Seiten, und am äußerſten Ende ſteigt ein ſchlanker, lieblicher Bergkegel aus der Nebelbläue, die Achalm. Es hat auch ſeine Geſchichte wie ſichs gehört und prahlt damit, ein Meeresarm und Gott weiß was geweſen zu ſein; große Mammutelefanten und Eidechſen aus der Zeit, wo es beinahe noch gar keine gab, hat man aus ſeinem Kalk gegraben; es iſt nimmer viel übriggeblieben von der Herrlichkeit als ein beſcheidenes Sturzbächlein, die Echatz, und hüben und trüben ſteile, ernſte, ſchweigſame Felſen, die Traifelberge; die ſind nimmer aufgelegt zum Schwatzen und behalten ihre Weisheit für ſich.

Aber das hintere Tal, das Buckeltal, iſt eines für Kinder, und niemand darf herein, der es nicht iſt. Dieſes Tal iſt voll von Schwirren und Bienenſummen; aber es iſt noch niemals vorgekommen, daß eine Biene ein Kind ſtach, weil ſie Beſſeres zu tun haben als nutzlos zu ſterben; ſie ſind unermüdlich am Werk, ſich gelbe Stiefel und rote Hoſen anzuziehen, bis oben gefüllt mit Blütenſtaub, und wie Huſaren mit heimzufliegen hinter Konrads Haus. Dieſes Tal hat keinen großen Wechſel an Farben als Grün von den ſaftigen Gräſern und Dottergelb von den Schlüſſelblumen und Schmalzkacheln und Violett von den vielen Veilchen; auch Weiß kommt dazu von den tauſend Sternen im Graſe und im Winter von dem Schnee. Es iſt eigentlich unbegreiflich, wie einem ein ſolch ärmliches Tal ſo ans Herz wachſen kann, wie es Konrads Mutter geſchah. Es iſt

* Deutſche Verlags-Anſtalt, Stuttgart.

wahr, es sah aus wie ein blühendes Vogelnest am Boden, in das die Welt vergessen hatte, hineinzutappen. Aber der lauteste Grünschnabel in dem Nest war Konrad, voll unermeßlicher Zwitscherlust und Nesthockerfreude, ein Zaunkönig und Wiesensprosser in einer Person. Sein Haus schloß das Tälchen zu Häupten ab, und der ganze Inhalt des Hauses verfolgte Konrads Bach- und Wiesentaten mit verschwiegenem Stolze. Der Inhalt des Hauses bestand aus Konrads Mutter, Vater, Großvater und Urahnele.

Dem Urahnele gehörte das Fenster gerade aufs Tal herunter; ein alter Rosenstamm stieg zur Seite herauf und versteckte das Fenster halb unter Blüten. Es war ein steinaltes, gebücktes Mütterchen an einem Stecken und mit einem einzigen Zahn, der auf Konrad den Eindruck eines Heiligtums machte. Wenn er müde vom Spielen war oder am Abend vor allzu lautem Tagewerk den Schlafheuler bekam, eine mißmutige Stimmung, die am besten in den Kissen verflog, so kletterte er wohl auf der Urahne Schoß und bat: „Ahne, laß mich auch dein Bein sehen." Das Ahnele öffnete geduldig den Mund und wies ihm den einzigen Zahn, den er nicht müde wurde, anzustaunen. Das war anders als wie es die andern Leute im Munde hatten. Daß so mitten aus einem Mund ein gelblicher Knochen wachsen konnte, schön geschliffen und glänzend wie ein alter Marmelstein oder wie das Meerschaumstück an des Vaters Tabakspfeife, das war fabelhaft; und seine Urahne hatte den Zahn. Er war mächtig stolz darauf und führte seine Kameraden, wenn er sich großmachen wollte, vor der Ahne freundliches, verrunzeltes Antlitz. Das war sein Spielzeug, und die Gute machte dem Urenkel willig den Nußknacker. Sie muß wohl auch auf ihre Rechnung gekommen sein dabei; denn das Alter hat oft Genüge an Dingen, die die Jugend nicht achtet, an Augenglänzen und offenen Mäulern. Der Großvater konnte das Spiel freilich nicht leiden und jagte den Sprossen fort, wenn ers merkte: „Wart, Lausbub, du kommst in die Höll und mußt aufs Glufenhäfele sitzen," eine Drohung, die Konrad einen Heidenschreck einflößte.

Sonst war der Großvater ein Mann, mit dem sich reden ließ und der auf alle Fragen eine Antwort wußte. Bloß einmal, als der Bub ihn fragte: „Großvater, was liegt denn hinter Paris?" sah er ihn stillverweisend an und schüttelte den grauen Kopf. Dann paffte er mahnend zwischen einer Rauchwolke heraus: „Kind, grüble net." Er merkte wohl, daß ein unruhiger Geist in dem jungen Kopfe schlief, und wollte ihn nicht wecken; wenn erst einer danach fragt, was hinter den Dingen liegt, so fängt seine Zeit an und das Alter ist abgedankt. Er wußte von der Welt genug, als daß er an seinem Lebensabend noch viel mehr von ihr erfahren wollte; er sperrte ein Törlein ums andre zu und blieb am Fenster bei der Urahne sitzen. Sein Dorf und sein Haus und vielleicht ein Platz an der Kirchhofmauer lagen ihm näher als die Welt hinter Paris. Einmal, als die Mutter aus der Zeitung vorlas, wie sie an Winterabenden tat, nahm er die Pfeife aus dem Mund, da sie von Schleswig-Holstein zu lesen anfing, und sagte mürrisch: „Lies das net, Bärbele; es ist so weit weg."

* * *

Ist dies nicht wirklich, wie wenn Mörike wieder da wäre? Nicht, weil es seine Sprache irgendwie nachahmte, sondern weil es die gleiche Art ist, von der eigenen Welt so unbekümmert den Pulsschlag abzuhorchen und mit soviel Liebe zu geben, daß auch das Kleinste eine Bedeutung gewinnt. Was im „Rosendoktor", dem ersten Buch von Finckh, noch rauschhaft schien, das wird nun in „Rapunzel" fein und still. Es mag Viele geben, denen dieses Glück im Kleinen nicht zusagt, wer aber seine Berechtigung erst anerkennt, der muß sich ihm hier ganz gefangen geben. Es ist in Wahrheit nur Rapunzel, diese Jugendgeschichte eines schwäbischen Instrumentenmachers und seiner Frau; wie das die grünen Blättchen kaum über den Erdboden hebt, so gehen auch hier die Schicksale nicht hoch: aber die Würzelchen sitzen fest im Erdboden. Nicht, was zwei Menschen Wunderliches begegnet, wird erzählt, sondern wie sie aus ihrer Heimaterde wachsen und ihr verbunden bleiben. Nur schade, daß das Büchlein (wie Rapunzel) so bescheiden klein bleibt, fast nur das erste Kapitel von einem Roman, den man gern weiter lesen möchte; so gern, daß man mit einer leisen Enttäuschung aufhören muß. S.

Goethe und die Seinen.

Nachdem wir einmal soweit sind, Goethe den Menschen mehr als den Dichter zu betrachten, kann dieses Buch, das ihn gleichsam im Schlafrock zeigt, im Kreis der angeerbten und selbstgeschaffenen Familie, nicht mehr überraschend kommen. Es könnte sogar ein köstliches Buch sein, weil Goethes Lebensführung als Mann im bürgerlichen Sinn eine solche war, daß er heute gesellschaftlich unmöglich wäre, was immerhin zur landläufigen Verehrung des Goethemenschen einen lustigen Kontrast gibt. Leider ist es ein solches Buch nicht geworden, Ludwig Geiger bemüht sich treu und ernsthaft, uns ein sympathisches Bild der Christiane zu zeichnen, die aus einer Liebschaft die Geliebte, danach Haushälterin und Frau Geheimrat wurde, dann marschieren August und Ottilie mit ihren Kindern, den sonderbaren Hagestolzen Wolfgang und Walter auf, und den Beschluß bilden die eigentlichen Hausfreunde. Diese Darstellung vollzieht sich auf fast 400 Seiten und „ermangelt", wie es im Goethedeutsch von 1900 lautet — „der notwendigen Frische".

Trotzdem hat das Buch, das so recht ein gutbürgerliches Hausbuch ist, einen wichtigen Vorzug: es ist von einem Veteranen der Goethe-Forschung und dem Herausgeber des Goethe-Jahrbuchs als „quellenmäßige Darstellung" geschrieben und verbirgt in seiner Weitschweifigkeit eine Fülle interessanter Mitteilungen, die manche landläufige Vorstellung richtigzustellen versuchen. In dieser Beziehung ist das Kapitel über Eckermann (das wir mit Erlaubnis des Verlags abdrucken durften. Die Red.) sogar auffällig erregt. Der vielgerühmte Eckermann wird heftig gestäupt und in die Ecke gestellt, wohin er gehört. Wenn es nicht gerade von einem Philologen geschähe, könnte man die Strafe ernster nehmen; aber da nach dem lustigen Havany in der „Wissenschaft des Nichtwissenswerten" jeder mit der allein wahren Ansicht die andern allein wahren Ansichten totschlägt: so wird man seinen Eckermann nachwievor zur Hand nehmen dürfen. Besser freilich, man nimmt den Goethe selber; aber wenn einmal die Goethe-Philologie ein Meer geworden ist, daraus selbst eine Kohlenrechnung noch mit Vergnügen herausgefischt wird, so hat dieser junge Philologe aus dem Hannöverschen immerhin den Vorzug vor seinen nachgeborenen Kollegen, selber durch viele Jahre mit dem alten Goethe auf diesem Meer tägliche Gondelfahrten gemacht zu haben. Selbst wenn er irrt, irrt er aus erster Quelle, und das ist vielleicht doch noch wertvoller für uns, als aus siebenfach durchfiltriertem Wasser ein bißchen Wahrheit übrig zu behalten.

Aber ich will darum nicht schmälen; ich habe trotzdem das ganze Buch mit dem ruhigen Vergnügen durchgelesen, mit dem man etwa von Frankfurt nach Basel mit der Bahn fährt. Es dauert zwar fünf lange Stunden, und eine Tiefebene ist es auch, aber links und schließlich auch rechts tauchen die blauen wunder-

schönen Berge auf und über allem die schön geballten dicken Himmelswolken. Wem also dieses eine Kapitel über Eckermann gefällt, der kaufe sich ruhig das Buch, das Ganze wird ihn dann nicht enttäuschen. S.

Eine Staatsrechnung.*

Natürlich gibt es so etwas wie den Helden dieses Schelmenstückes bei uns nicht; aber vielleicht finden einige Leser doch Gefallen an dieser krausen Art, bissig zu sein und diese Bissigkeit selbst zu belächeln. Denen sei hiermit gesagt, daß der „Narrenspiegel", aus dem die „Staatsrechnung" stammt, von einem Berner geschrieben ist, den seine Landsleute scherzhaft den Philosophen von Bümplitz nennen. Ohne eigentlich literarisch zu sein, sind die lustigen, auch wohl ernsten Stücke dieses Buches eine amüsante und nachdenkliche Lektüre zugleich. Sie geben Schweizerisches, aber auch einen Traktat gegen den Goethezitaterich, selbst eine Verspottung der Detektivromane fehlt nicht; und das ist vielleicht am drolligsten, daß es Loosli damit gegangen ist wie Hauff, als er mit seinem „Mann im Mond" Clauren verspotten wollte und ihn nur mit einem Stück der gleichen Art übertraf: diese Geschichte von der Geisterphotographie ist wirklich ein spannendes Kunststück, bei dem man bedauert, daß der Autor sonst in barocken Randglossen stecken bleibt; man möchte meinen, es stäke mehr in ihm. S.

Goya-Ausstellung in Frankfurt a. M.

Es gibt Menschen, die, von krankhafter Leidenschaft getrieben, ihr Leben lang nach höchsten Zielen hasten, während ihre Füße im Genuß des Alltags stecken bleiben; Genies, deren Flügel freiheitdurstig gegen die engen Maschen des Talents schlägt und doch, ungeberdig, unverständig und unbeständig, sie nicht zu weiten noch zu durchbrechen vermag. Sie stellen einen Typus dar, der in Verfallzeiten von Völkern oder Geschlechtern sich mehrt, wenn unglückliche Konstellationen die gesunde Fortpflanzung und Entwicklung unterdrücken. Jean Paul Friedrich Richter fand das Wort „Grenzgenie" für sie, das nicht Spott, sondern ehrfürchtiges Mitleid ausspricht. „Ein jeder halte sie heilig," sagte er, „der Höhere und der Niedere." Denn sie sind Mensch und Gott zugleich; menschlicher als Menschen, göttlicher als Götter. Sie machen Wangen in Mitleid rot und öffnen spröde Lippen zu Staunen und Bewunderung. Aber nie vermögen sie die reine lachende Freude auszulösen, die große Kunst erweckt. Immer bleibt ein banges Rätsel ungelöst, das sie sphinxhaft dem Lauschenden oder Schauenden entgegenhalten. Und kein bedrückt Fragender, der vor sie tritt, nimmt eine beglückende Antwort mit.

So ist Francisco de Goya. Als Mensch haltlos von Genuß zu Genuß stürmend, als Künstler leidenschaftlich und genial, ohne diese Leidenschaft und diese Genialität durch ein starkes Talent zähmen zu können, schafft er Werk auf Werk, von denen fast jedes einzelne verlangt, mit großem Maß gemessen zu werden, ohne daß es dies Maß erreichte. Er fühlt das selbst, besitzt aber nicht genügend Tatkraft und Ausdauer, die Kluft zwischen Genius und Talent zu verringern oder gar auszugleichen, sondern beginnt immer von neuem, ohne zu vollenden. So bleibt sein Leben ohne Endziel, ohne Befriedigung; er wird verbittert gegen sich selbst, entlädt aber — wie Menschenschwäche tut — seine Erbitterung gegen den Nächsten; und ehe sein Leib verfällt, ergreift eine tückische Fäulnis seinen krankhaften Geist, der mit fiebriger Kunst in grotesken, phantastischen und abstoßenden Radierungen sich entlädt.

Wir hören, nachdem er vor wenigen Jahren „entdeckt" wurde, Goya jetzt den „Stammvater der modernen Malerei", des Impressionismus nämlich, genannt. Es wäre ein schlechter Dienst, den man jener reformatorischen Bewegung in der zeitgenössischen Kunst erwiese, wollte man sie durch diese Kombination auf die Exzentrizitäten eines kranken Genius zurückführen. Denn Goya, dem seine Zeit durchaus nicht Anerkennung und Ehren versagte, und dessen vielseitiges Anpassungsvermögen ihn Hofmaler sogar und Akademiedirektor werden ließ, zeigt in der bestrickenden Impulsivität seiner Werke nur ein Stil gewordenes Nichtkönnen. Und nicht was er wirklich konnte, sondern die Grenzen seines Könnens haben ihm den posthumen Ruhm eines Stammvaters des Impressionismus eingetragen. Die Verwandtschaft, vielmehr die Ähnlichkeit seiner Kunst mit dem modernen Impressionismus scheint wenig mehr als äußerlich. Fünfzig Jahre lang nach seinem Tode ging die Kunst Wege, von denen keiner auf ihn zurückführt. Und das Problem der Lichtmalerei, auf dem der Impressionismus sich aufbaut, entstand aus den neuen Forderungen einer neuen Zeit, nicht aber aus kunsthistorischer Grabschnüffelei.

Goya ist nicht als Glied einer Kette, sondern als „pathologische Einzelerscheinung" von überraschender Ausdrucksfähigkeit anzusehn. In günstigen Stunden schwang er sich zur Größe des Augenblicks auf, seine Gesamterscheinung aber bleibt ein Fragment aus disharmonierenden Einzelheiten.

Der Frankfurter Kunstverein hat eine Goya-Ausstellung veranstaltet, die seine Stärken und Schwächen gut erkennen läßt, im Hinblick auf das landläufige Bild des Spaniers aber Manchen enttäuschen wird. R. S.

Eine Erbschaft in Straßburg.

In einem Saal der Straßburger Galerie, die in den oberen Stockwerken des alten Rohan-Schlosses nicht übel untergebracht ist, sieht man die Marmorbüsten zweier Männer einander gegenüber stehen, an denen vor der bildhauerischen Arbeit die feine Energie der Köpfe auffällt. Es sind Wilhelm Bode und der Altbürgermeister Back, denen Straßburg diese Galerie in ihrem alten Bestand verdankt. Dem klaren praktischen Sinn und dem kenntnisreichen Geschmack der beiden Männer vereint ist es gelungen, den Straßburgern eine nicht unbedeutende Sammlung alter Bilder noch dann zusammenzubringen, als es nach der Gespanntheit des Kunstmarktes schon unmöglich schien, ohne Riesensummen etwas Bedeutendes zu erwerben.

Nun hat die Arbeit der beiden Männer noch eine besondere Anerkennung gefunden durch eine Schenkung, die der verstorbene Verlagsbuchhändler Karl Trübner dem Museum machte und die nun nach dem Tode seiner Gattin in Kraft tritt. Er vererbte der Galerie nicht nur zwölf alte Bilder, darunter besonders ein Botticelli gerühmt wird, sondern auch noch einen Fonds von 250 000 Mark, dessen Zinsen zum Ankauf alter Meister zu verwenden sind. Mit der besonderen Bestimmung, daß auch hierfür keinerlei städtische Kunstkommissionen sondern allein Bode oder der Direktor des Kaiser-Friedrich-Museums nach ihm die Entscheidung zu treffen hat. Damit ist das persönliche Regiment in dieser Galerie fürs erste gesichert und ihren Gründern ein Vertrauensvotum von sehr praktischer Wirksamkeit ausgestellt. S.

Altherr-Ausstellung in Elberfeld.

Die Arbeiten, die Alfred Altherr im Rahmen einer „Bürgerlichen Wohnungs-Ausstellung" in Elberfeld zeigt, erwecken eine Freude, daß trotz dem schwächlichen Niveau eines tatenfroh begonnenen „Kunstgewerbes", dessen „stärkste" Seite zurzeit eine antiquarische Biedermeierei ist, doch noch Zukunft in uns steckt. Es wäre unsinnig, wollte man diese Hoffnung auf Kommendes von gegenwärtiger Vollkommenheit abhängig machen. Die Tatsache, daß ein überaus feinfühliger Künstler zugleich ein praktischer Könner ist, mag selbstverständlich erscheinen, überrascht aber dennoch, wenn man die gesammelten Erfahrungen der letzten Entwickelungsjahre unserer Innenarchitektur aneinanderreiht und vergleicht. Besonders erfreut die Wahrnehmung, daß es nicht unbedingt nötig ist, formlich und schmucklich asketisch zu sein. Man versucht, uns das einzureden; versucht, uns zu überzeugen, daß Schönheit und Zweckmäßigkeit nur in der schlichten Konstruktionsform steckten, und daß jeder Schmuck von Übel sei. Aber das ist nicht wahr; nur ist unsere Zeit als Gesamtbild noch nicht reif genug, die Schönheit, die in der reinen Zweckform unbedingt enthalten ist, ebenso selbstverständlich zu bewahren, wenn es ans „Schmücken" geht. Das Bedürfnis, zu schmücken, ist durchaus menschlich. Weshalb wollen wir unmenschlich sein? Besonders, wenn wir uns einer Tat gegenübersehn, die mit lebendiger Kraft durch trockene Theorien bricht?

Über die Altherrschen Arbeiten soll hier nicht das letzte Wort gesprochen sein. R. S.

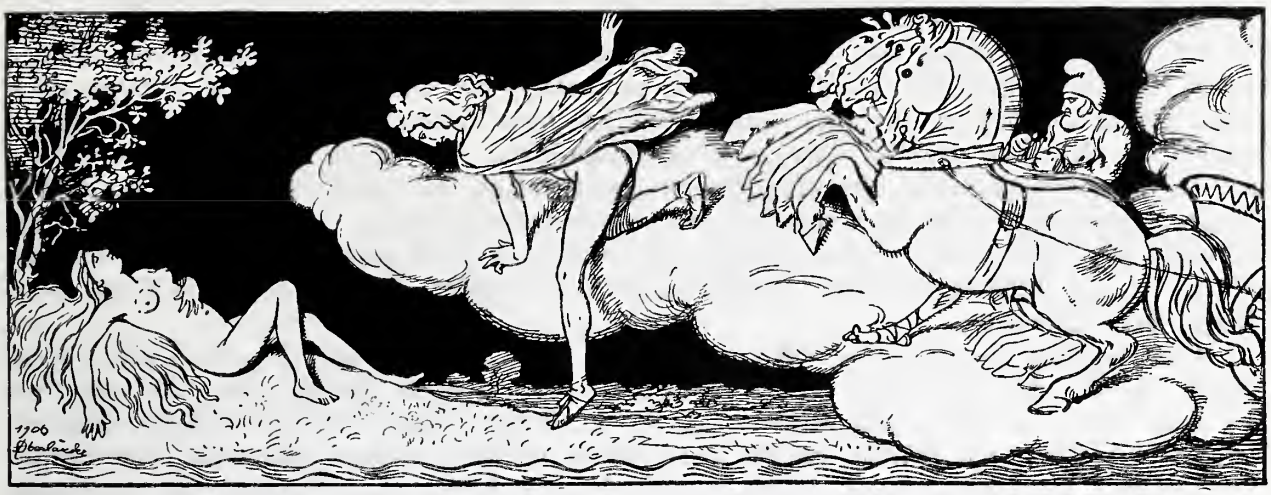
In eigener Sache.

Seit dem 1. Januar d. J. ist Herr Robert Schwerdtfeger in die Redaktion eingetreten. Ich stelle ihn als Erzähler in dieser Nummer vor; er wird seine kleineren Beiträge R. S. unterzeichnen. W. Schäfer.

* Verlag Unionsdruckerei, Bern.

Herausgeber: Wilhelm Schäfer, Verlag der Rheinlande G. m. b. H. Druck A. Bagel, Düsseldorf. Papier: J. W. Zanders, B.-Gladbach.
Alle für die Redaktion bestimmten Sendungen sind an den Herausgeber W. Schäfer, Vallendar, erbeten.
Für unverlangte Manuskripte und Rezensionsexemplare wird keine Verpflichtung übernommen.

Adolf Oberländer:
Bergwiese bei Schliersee
(Aquarell).



Adolf Oberländer.

Man sollte Oberländer vielleicht eher einen scharfen Beobachter mit eigenartiger Erfindungsgabe nennen, als einen Phantasten. Er besitzt wie kaum ein anderer solides, grundsätzliches Können und Wissen, ohne das der erfindungsreichste Künstler sich leicht bizarr und gewollt zeigen muß, denn das bloß Ersonnene wirkt immer exzentrisch und peinlich, nie humoristisch, nie überzeugend. Eine undisziplinierte Phantasie vermag nicht zu schaffen. Die gebändigte Phantasie eines Zeichners wie Oberländer jedoch, die durch das gestützt wird, was ich die Geistesgegenwart der Empfindung nennen möchte, ist eine der edelsten Gaben des menschlichen Intellekts, und mir kommt es manchmal vor, als ob sie uns besser und weiser macht, als viele Dinge, die vernünftige Menschen wichtig nennen.

Es liegt für mich in den Kompositionen dieses Künstlers jene herzgewinnende Wunderlichkeit einer besonderen Welt des Denkens, deren schlichte Gemütlichkeit durch keinen Streit zerstört werden kann. Und trotzdem ist es nicht die Zerstreutheit eines Träumers, die dieser Bonhomie zugrunde liegt. Sein künstlerisches Sehen ist scharf und intensiv: es ist nur nicht entschieden kritisch. Alles Interessante, Vielsagende, das seine fleißige Beobachtung sich zugänglich macht, überliefert sie als Dokumente ihrem garnicht kritisch oder polemisch oder didaktisch gesinnten Herrn, dem Humor. Alles Geschaute dient nur als Baumaterial, aus dem dies neue Reich entsteht, dies unterhaltende, lächerliche, unwahrscheinliche Reich des Witzes, so besonders und doch so allgemein, der Wirklichkeit so unähnlich und ihr doch so verwandt. Hier begegnen wir aufs neue Dingen, die wir sonst nur gewohnt sind mit Gleichgültigkeit oder Ärger anzusehen, hier freuen wir uns über die pikante Beredtheit, die sie uns mundgerecht macht, und über die schöne Fähigkeit, auch das am wenigsten Anziehende in eine freundliche Form zu kleiden, sodaß wir es fast liebgewinnen.

Man darf wohl „wenig Anziehendes" sagen. Denn vielleicht die eigentümlichste Qualität von Oberländers Schaffen besteht darin, daß es so wenig ästhetisch ist. Dies feine, nervöse und doch großzügige Zeichnen hat nichts Hübsches, es hebt mit einem gewissen Behagen sogar die Häßlichkeit der Dinge hervor. In einer Hinsicht geht es noch weiter als der Naturalismus. Es sucht das Abweichende, verherrlicht sozusagen das Abnorme. Aber, und das ist seine zweite charakteristische

Adam Adolf Oberländer wurde am 1. Oktober 1845 in Regensburg geboren. Er war in München Schüler von Piloty. Seit 45 Jahren zeichnet er für die „Fliegenden Blätter" in München, wo er seinen Wohnsitz hat. Die Red.

Qualität, diese abenteuerliche, verwitterte Schönheit, die man Häßlichkeit nennt, hat nichts Abstoßendes, sie ist nur komisch. Und vor allen Dingen ist sie unterhaltend. Sie ist Mitteilung; sie will uns die Geschichte der Dinge, ihren Platz im Leben, die menschlichen Zustände, Alter, Beruf, Sphäre — Charakter zeigen. Whistler zwar sagte, die Vergangenheit und Zukunft eines alten Männchens, das er auf einer „Nocturne" bei einer Laterne malte, seien ihm nichts, er brauche das Männchen nur als Figur zu seiner Komposition. Aber wenn auch unser Auge manchmal die behagliche Harmonie ohne alles Weitere genießen kann, Geist und Herz suchen das, in dem Vergangenheit und Zukunft sich ahnen lassen, sei es auch dadurch vielleicht — unästhetisch. Das Nur-Ästhetische hat kaum gelebt, geliebt, gelitten und gelacht; ist kaum unterhaltend. Bei Oberländer deutet alles auf Vergangenheit und Zukunft, zeigen alle Menschen ihre Sphäre, ihren Platz, ihren Beruf, ihren Charakter.

Keine idealisierte Welt zeigt er uns also, und doch bietet sie uns Augenweide und Freude. Sein Humor ist echt und weise. Er hat nicht nur das stets wachsame Interesse für alles, auch das Geringste, was um ihn ist und geschieht, wie es in albernen Kriminalromanen fingierte Detektivs besitzen; er hat auch eine köstliche, beinahe naive Freude an seinen eigenen possierlichen Übersetzungen der Tatsachen. Und eben darum verzerrt er niemals, wie sehr er auch übertreibt, ist nie gewollt und nie zu ingeniös, ist weder eigentlich boshaft noch harmlos, ist zur gleichen Zeit komisch und wahr, zeigt eine Komik voller Pietät gegen die Wahrheit. Er charakterisiert ohne Ausschmückung Menschen und Dinge. Die Falten im fetten Hals eines Vielfraßes zeichnet er ebenso ausführlich und sachlich wie die Wagenspuren auf der Landstraße, nicht etwa nachdrücklicher oder mit mehr Mutwillen; die Menschen um uns her, wie sie durch „tailorising" und „demoralising", wie Carlyles Teufelsdröckh es nennt, geworden sind, nicht mit mehr Sympathie oder Antipathie als seine selbsterfundenen intelligenten und gemütvollen Löwen oder mittelalterlichen Ritter. Er ist auch nicht wie Busch immer mit dem alltäglichen, trivialen Drama im Leben beschäftigt, er dramatisiert nicht, sondern gibt Erzählungen.

Ein Melodrama allerdings existiert für ihn: seine wunderbaren Gauner, Gespenster und Teufel; eine Farce gibt es für ihn: seine Schwiegermütter und Trunkenbolde. Das Märchen, der Ritterroman, die Tierfabeln und Jägergeschichten sind für ihn ebenso lebendige Objekte wie das Treiben in den Münchener Bierhäusern; die Konditoreien, in denen alte Damen Gefrorenes essen, sind nicht wirklicher als die Höhlen, wo Drachen geraubte Jungfrauen aufbewahren. Das Einhorn in Lewis Carrols Buch „Alice in Wonderland" meint, Kinder seien nur legendarische Monstren; Oberländers seltsame Menschen und naturgetreue Drachen können mit gleichem Recht einander gegenseitig dafür halten. Ist die Erklärung vielleicht darin zu suchen, daß alles in gleichem Maße abstrakt und konkret wurde, daß diese Wirklichkeit, von ihm übersetzt, als Vorstellung, und die Vorstellung als Wirklichkeit erscheint? Dies Werk ist weder realistisch noch phantastisch allein, es ist Phantasie auf Kenntnis der Natur gestützt, und Naturalismus durch Phantasie gewürzt.

Seine Genauigkeit schließt die Ausgelassenheit ebensowenig aus, wie die stilgerechte Klarheit seines Vortrags abenteuerliche Verschiedenheit der Manier verwirft. Ihm liegen sogar, wie ehemals dem kindlicheren George Cruikshank, die tollsten Situationen vielleicht am besten, und die Vielfältigkeit der immer überraschenden Auffassungen ist geradezu fabelhaft. Der Reichtum seiner starken Individualität scheint darin unerschöpflich. Es ist freilich bezeichnend für seinen Humor, daß niemals wie bei den großen Meistern des Komisch-Pathetischen und Komisch-Idyllischen, Shakespeare und E. T. A. Hoffmann, der Glaube an eine wirkliche Idylle oder eine wirkliche Tragödie auftaucht. Seine Darstellung, so vertieft sie auch sein mag, ist immer nur-komisch, der Humor erscheint als das vollendete Resultat seiner Anschauung und seines Denkens, und diesem Humor stehen nicht zur Abwechslung die Sentimentalität oder der Zorn gegenüber, wie im Werke jedes französischen Satirikers. Aber seine Mannigfaltigkeit der komischen Darstellung ist einzig. Er persifliert alles, und er kann es, ohne boshaft zu werden, weil er nur für einen zeichnerischen Zweck persifliert. Seine künstlerische Aufgabe ist das Parodieren des süddeutschen Volkslebens, der Märchen, Ritterballaden, Schäfer-Idylle und

Tiergeschichten, sensationeller Ereignisse und poetischer Romanzen, und er tut es mit immer demselben erfindungsreichen Lakonismus, mit stets gemütlichem Humor, mit einem gleich regen Gefühl für das Lächerliche im Tragischen wie im Sentimentalen, im Unheimlichen, im Trivialen und im Gewöhnlichen.

Wenn er die Verspottung eines Begriffs gibt, des Begriffs Löwe, Leutnant, Tanagra-Figur, Backfisch, Berglandschaft, Oper, Dienstmann, Akrobat, Biertrinker, Gliederpuppe, Köchin, Badeort, Gespenst, Rokokozeit, Student, Griechische Skulptur, Ritterburg, Neger, Pegasus, Heuschrecke, tut er es mit einem so eingehenden Verständnis nicht nur für das Komische in allem, sondern in erster Linie für das Bezeichnende darin, daß er uns die Sache selbst, die er verspottet, dadurch verständlicher macht. Wenn er seinen possierlichen „Schauspieler und sein Opfer" in einer feinen Bilderserie zeichnet, das ganze konventionell-leidenschaftliche Spiel und die Mißhandlungen des passiven Laufburschen, der abwechselnd Jago und Desdemona darstellen muß; wenn er das verkannte Genie in den absonderlichen Kleidern darstellt, der dem Schweinskopfe im Schaufenster des Metzgers den Siegerkranz neidet; wenn er den naseweisen langgelockten Musikprofessor mit der unkindlichen abgeschmackten kleinen Schülerin abbildet, oder die ekelhafte schürfige Katze, die unbedingt aus dem Teller eines Gastes im Wirtshause naschen will (es ist ja des lieben Tieres gewohnter Teller), ein wüstes Raubritterschloß oder tanzende Ferkel: er gibt immer eine Schöpfung, und eine durchaus lebendige. Er hat eine für unsere Zeiten seltene Frische der Anschauung. Seine Kannibalen und arabischen Zauberer, Mörder und Diebe, Feen und Liebespaare, Dämonen und Riesen sind originell, weil sie komisch sind, seine Bauernlümmel und Zirkus-Clowns sind es, obwohl sie komisch sind. Wenn er einen Herkules zeichnet, so gibt er uns den riesigen Muskelmann mit dem kleinen Kopf gerade so, wie wir ihn kennen würden, wenn wir klassische Figuren überhaupt noch mit Unbefangenheit sehen könnten. Seine Wiedergabe der Szene einer großen romantischen Oper zeigt uns auf einmal das ewig Lächerliche und Unnatürliche der Darstellung, des Benehmens der Sänger, der Choristen, die verwirrte grillenhafte Beleuchtung. Alles ohne Verzerren, ohne grobe Effekte, in dem einfachen Schwarz und Weiß.

Man würde leicht verführt werden, zu glauben, daß die komplizierteste Aufgabe ihn am meisten anregt, indem man beobachtet, wie er den subtilsten Ausdruck der Physiognomien und Gebärden, das eigene Gepräge der Kleider, wie er den Stil der Gebäude und Skulpturen, die Rasseneigentümlichkeiten der Völker, die Formen und den Charakter nicht nur der großen Tiere, sondern auch der kleinsten und niedrigsten studiert hat; wie er es liebt, die Leidenschaften und Manieren der Menschen auf die Tiere zu übertragen, und verliebte Heuschrecken, Musik genießende Löwen, begeisterte Krokodile, stolzierende Frösche und betrunkene Pferde aus den Ärmeln schüttet, wie er heraldische und stilisierte Bestien lebendig macht, den Landschaften ein Mienenspiel verleiht und einen Alpdruck inszeniert, Rettich und Rübe sich verheiraten und sich trennen läßt, gotische und Renaissance-Männer schafft, Tierkreisärzte bei der Tätigkeit, eine Ahnengalerie beim Raufen betrachtet und überhaupt mit seiner bewundernswerten paradoxalen Erfindung ebensosehr wuchert, wie mit seiner erstaunlichen Wissenschaft: — man würde leicht glauben, daß er den Sinn für das Einfache verloren haben müßte, wäre nicht immer sein klarer, kerniger Vortrag, wären nicht auch noch außer vielen vorzüglichen Illustrationen der billigsten Witze diese herrlichen „heimlichen Randzeichnungen aus dem Schreibhefte des kleinen Moritz" da, in denen nichts Gelehrtes, nichts Kompliziertes liegt, äußerlich nicht einmal etwas „Tüchtiges" im gebräuchlichen Sinn. Doch ist das Spontane, Naive und Krasse der Kinderzeichnungen durchaus nachempfunden; der heilige Ernst im Scherzhaften, die dramatische Auffassung der gewöhnlichsten Ereignisse, die hier köstlich wirkende Einseitigkeit der Anschauung, die zur Tugend gewordene Not der Beschränkung in manchen solcher Bilder, alles das ist von einem verständnisvollen Gemüt aufgenommen und von einem gereiften Intellekt mit feiner Schalkheit nachgebildet und stellt eine überaus lustige, harmlos-raffinierte Mystifikation dar.

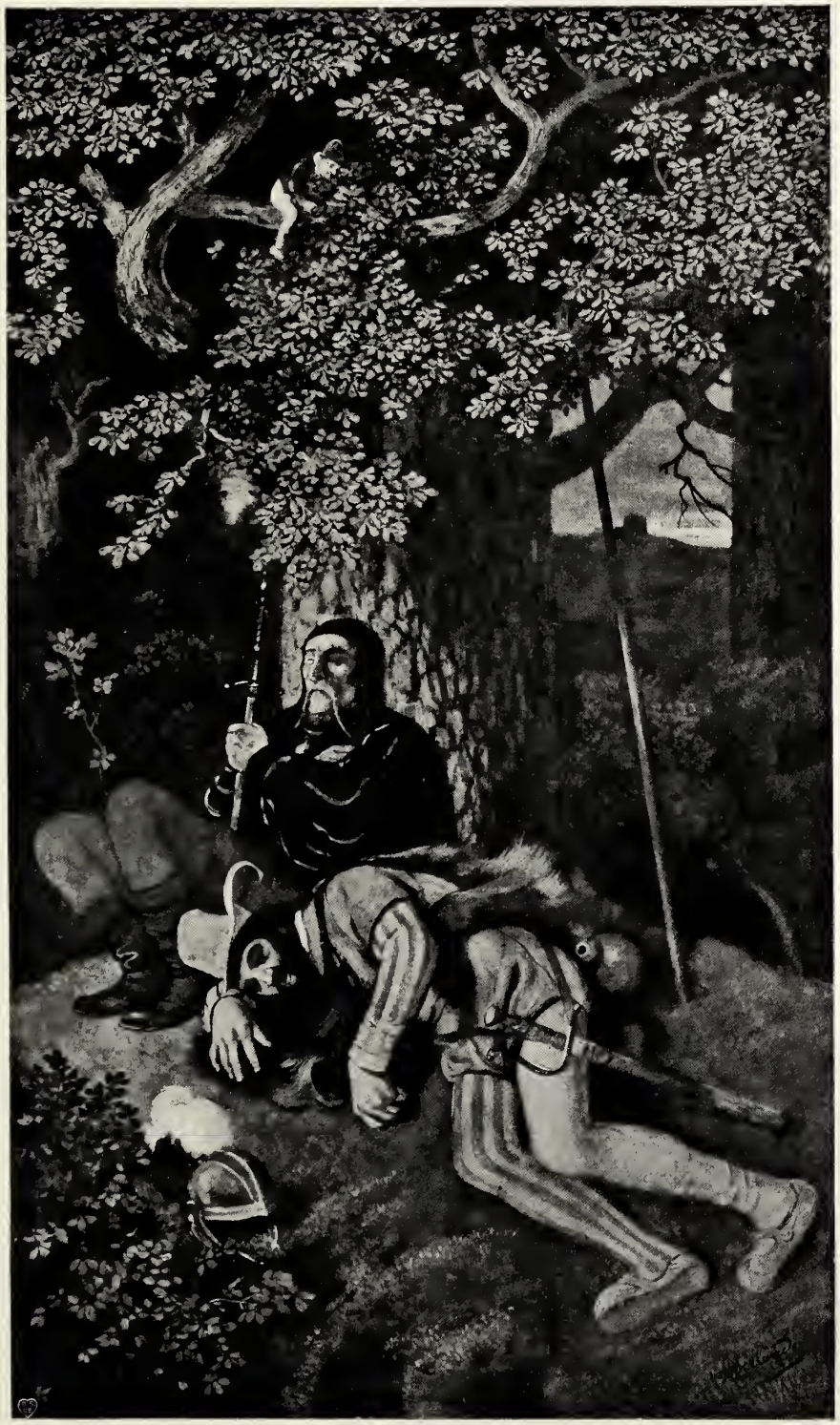
Ich habe es nicht leicht gefunden, die absolute Superiorität von Oberländers humoristischer Kunst zu erkennen. Sie hat ja nichts Flottes, nichts Glänzendes. Seine Originalzeichnungen und

Gemälde bieten zwar mehr geistreiche Feinheiten, aber nicht mehr Charme der Mache, Farbigkeit oder malerischen Reiz als die Drucke. Der ausdruckvolle Umriß in Buschs späteren Zeichnungen gibt mehr Pittoreskes als diese Kompositionen. Diese geben freilich häufig etwas Höheres: einen Gesamteindruck in den Landschaften, den schauderhaften Gespensterszenen, den artigen Paradiesvorstellungen, und zwar ohne jedes auffallende Ausbeuten seiner kargen Mittel. Aber auch dann noch ist die eigentliche Mache trocken und schwerfällig. Selbst das Tadellose der Zeichnung ist nicht immer ein Vorteil; auf seine großen Tugenden macht uns nicht die Nähe liebenswerter Fehler aufmerksam. Seine Kunst hat es immer verschmäht, Französisch oder Holländisch zu reden; in der herben deutschen Liniensprache aber, Dürers Sprache, Rethels Sprache, weiß sie Bescheid. Der knappe, markante Holzschnittstrich scheint für sie gemacht.

Wem es aber gelungen ist, anzuerkennen, daß seine niemals imponierende Zeichenart der Charakteristik dient, wie keine andere, daß dieser zuerst nüchterne Phantast voll Erfindungsreichtum ist, daß seine schonungslose Beobachtung so treuherzig ohne Sentimentalität, so weise ohne Bitterkeit und so wach ohne Mutwillen ist, wie man es heute selten findet, der hat zum Verständnis von Oberländers Kunst nicht mehr weit.

Cornelis Veth.

Es schien uns richtig, dem Aufsatz statt Zeichnungen mehr Bilder Oberländers beizugeben, da jene allgemein bekannt sind, während man den Maler Oberländer immer noch nicht genügend schätzt. Die Redaktion.



Adolf Oberländer:
Der Zwerg und die beiden Riesen.

Adolf Oberländer:
Der verlorene Sohn.

Adolf Oberländer:
Dämmerung.

Adolf Oberländer:
Der Philosoph und die Viehherde.

Eine deutſche Schriftgießerei: Gebr. Klingspor in Offenbach am Main.

Urſprünglich waren Schriftzeichner, Schriftgießer und Schriftſetzer eine Perſon, Type und Druck entſtanden in einer Werkſtatt. Mit der Zeit ſteigern ſich die Anforderungen und Aufgaben für den einzelnen Gewerbler. Eine Arbeitsteilung mußte erfolgen. Im Jahre 1656 wurde in Leipzig die erſte Schriftgießerei gegründet, die eine ganze Anzahl Drucker mit Typen zu verſorgen ſuchte. Aber dieſer Prozeß der Spezialiſierung ſchreitet weiter fort. Wie heute in der Möbelinduſtrie die «Werkſtätten» dazu übergegangen ſind, die Hauszeichner durch ſelbſtſtändige und unabhängige Künſtler zu erſetzen, hat der Schriftgießer begonnen, eigenwillige, ſelbſtſichere und zielbewußte Perſönlichkeiten zum Entwerfen ſeiner Lettern heranzuziehen. Wohl zuerſt, vor allem aber konſequenter als ſonſtwo iſt die Schriftgießerei Gebr. Klingspor dieſem Produktionsprinzip gefolgt; ſie hat hierin vorbildlich gewirkt. Ständig wächſt die Zahl der Gießereien, die ſich von den Leiſtungen ihrer Hausgötter losſagen. Der Fabrikant kann eine ſolche Entwickelung aufhalten; er kann ſie auch, wie das hier geſchehen iſt, beſchleunigen. In einer Zeit, die den «Deutſchen Werkbund» entſtehen ſah, hat man ſich ja endgültig frei gemacht von dem ſo äußerlichen Vorurteil, der Fabrikant könne nur ein Geldverdiener, ein Liebediener der Publikuminſtinkte ſein, der gewiſſenlos ſelbſt wider ſeine beſſere Überzeugung das Gewöhnliche herſtellt, weil es eben marktgängig iſt. Es gibt für ihn auch eine andere – zuweilen nicht minder einträgliche – Arbeitsweiſe: Dauerwerte von hohem Gehalt und gediegener Qualität umzuſetzen! Der Fabrikant kann die Minderwertigkeit unmöglich machen, indem er dem Publikum die beſten Leiſtungen bietet. Er hat in gewiſſem Sinne die Macht, die Kaufenden wie ſein Gewerbe in ihren Anforderungen auf ein höheres Niveau emporzuheben.

Mit einer ſeltenen, unerſchütterlichen Zähigkeit haben die Gebr. Klingspor ſich für dieſes Ideal eingeſetzt. Jede neue Schrift war ein Vorſtoß, eine Herausforderung, eine Tat. Wer ein Fach aus den eingeroſteten Gleiſen einer behäbigen Tradition herausreißen will, darf nicht auf ein ſofortiges Entgegenkommen rechnen. Und wer gar den konſervativen Sinn unſerer Typographen kennt, ahnt, welche Kämpfe ein ſolches Unternehmen zu beſtehen hatte und, ſolange es ſeinen Prinzipien getreu fortſchreitet, weiter zu beſtehen haben wird. Andererſeits war die Gefolgſchaft der Anhänger nicht immer die beſte. Auf die kritikloſe Begeiſterung, die für alles Neue, Neuartige, Niegeweſene in Superlativen ſchwärmt, iſt kein Verlaß. Sie diskreditiert. Und die Menſchen, die die wahre Bedeutung und den inneren Wert der Anſtrengungen erkannt hatten, durften ihre Einwände gegen dieſe oder jene minder wichtige Einzelheit nicht unterdrücken, weil ja das Vorgehen der Gebr. Klingspor'ſchen Gießerei vorbildlich für ſo viele Anſtalten war, weil ja ein kleiner Irrtum ſich an anderer Stelle zur ungeheuerlichſten Entgleiſung auswachſen konnte. Scharfe Kritik, platoniſche Anerkennung und eine geringe Aufnahmewilligkeit konnten die rührigen Leiter nicht abſchrecken. Unbeirrt ſchnitten und goſſen ſie ihre Typen und Schmuckſtücke; unbeirrt fertigten ſie jene Erzeugniſſe, die an erſter Stelle genannt werden müſſen, wenn man von der neuen deutſchen Druckkunſt ſpricht.

Im Jahre 1892 erſtand Karl Klingspor, der Vater der jetzigen Geſchäftsinhaber, die ſeit 1841 beſtehende Rudhard'ſche Gießerei in Offenbach. Damals ein abgewirtſchafteter Betrieb. Die marktgängige Produktion mit der obligaten Phyſiognomie. Ohnmächtig gegenüber dem Wettbewerb der alten und feſt eingeführen Gießereien mußte er dem Betrieb durch die Qualität der Erzeugniſſe die Rangſtufe ſchaffen. Ein Jahrzehnt ernſter, ruhiger und zielbewußter Arbeit folgt. Zwiſchendurch erſcheinen die halbfette und die Offenbacher Schwabacher und die Walthari. Anſtändige und bewährte Leiſtungen. Plötzlich war die Rudhard'ſche Gießerei in aller Leute Mund: Sie hatte die «Eckmann» (1900) herausgebracht. Eine Schrift, die durchaus ſelbſtändig, unbeſchwert von aller Tradition, höchſt perſönlich geſtaltet war. Die Fachzirkel agierten eine Revolution in Krähwinkel. Man diskutierte, kritiſierte, proteſtierte. Etwas noch nie Erhörtes war da gewagt worden. Noch war man nicht aus der erſten Überraſchung heraus, als die Gießerei der «Eckmann» die «Behrens» (1901) folgen ließ. Über dieſe Schriften iſt hier kein Wort mehr nötig; ſelbſt der einfache Setzer in einer winzigen Quetſche kennt die längſt zu Schlagworten gewordenen Namen Eckmann und Behrens und verſteht hierunter etwas hiſtoriſch Bewährtes. Es ſind Akzidenzſchriften geworden. Natürlicherweiſe. Denn das Auge, das auf eine beſtimmte Art von Schriftform eingeſtellt war, gewöhnt ſich nur langſam und ganz allmählich an einen abweichenden Duktus. Daher war es das ſelbſtverſtändliche Schickſal dieſer und aller ähnlichen Schriftgeſtaltungen, zunächſt Akzidenzmaterial zu werden, bis friſchere Augen einen gediegeneren Werkſatz verlangen werden. – Der Arbeitsgrundſatz der Anſtalt war jedenfalls damit

festgelegt. Tüchtige Künstler, die geeignet schienen, der Typographie wertvolle Anregungen zu geben, wurden herangezogen. Mit ihrem Namen trugen sie vor der Öffentlichkeit die volle Verantwortung für ihre Entwürfe. Ein Brauch, der sich schnell eingebürgert und heute schon so weit ausgewachsen hat, daß einem irgend ein Schmidt oder Schulze als Persönlichkeit auf seiner Schriftprobe serviert werden soll.

Die Auswahl der Mitarbeiter ist eine der besonderen Fähigkeiten eines klugen Betriebsleiters. Sie ist sein Talent. Ein Talent, das sich hier in der glücklichsten Weise offenbarte. Dem so oft verkannten und vergessenen Robert Engels wurde die Gelegenheit geboten, zur Verbreitung seiner Passionsfolge energischer und herber Zeichnungen der Leidensstationen (1905) und seiner derbfröhlichen Kalenderbilder (1900). Der heraldische Schmuck, ein für den deutschen Buchdrucker so besonders wichtiges Setzkastenrequisit wurde von Ad. M. Hildebrandt (1900) und weiterhin von dem bewährtesten Kenner Otto Hupp (1908) einer formalen Revision unterzogen. «Meer und Strand» war ein Vignettenthema für den handfesten Erzählerton Doeplers (1905). Das grazile Boudoirparfüm ladyliker Zartheit prickelt aus der sehr umfangreichen Zierratsammlung des Worpsweder Heinrich Vogeler (1904). Alles was der Drucker gerade in den letzten Jahren an empiredurchtränktem Lyrismus aufzubieten hatte, enthält dieses Probeheft in anmutiger Form komprimiert.

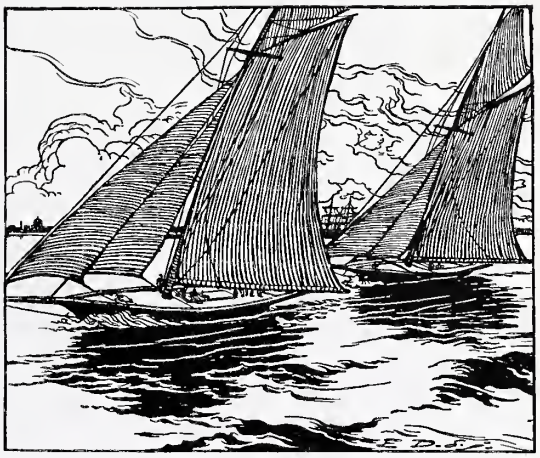
Der Gedanke, den Drucker mit einem billigen, aber künstlerisch wertvollen Kalendermaterial zu versorgen, wurde schnell auch von anderer Seite aufgegriffen, sodaß jetzt schon die Auswahl zwischen 5 oder 6 solcher Serien möglich ist. Ein weiteres sehr wichtiges Gebiet: Die bürgerliche Heraldik hat in den von F. H. Ehmcke herausgegebenen «Gildenzeichen» (1907) eine an Gediegenheit wie an Umfang kaum zu überbietende Lösung gefunden. Mehr als 300 gewerbliche Zeichen für alle Stände und alle Berufsarten sind in dem breitflächigen Schwarzweißstil entstanden, der nach der «Steglitzer Werkstätte» weist. Und neben dieser Robustheit die paysage intime: Rhein- und Mosellandschaften aus den zarten, formfrohen Händen J. V. Cissarz. Diese regen Bemühungen um eine würdige Ausgestaltung des typographischen Ziermaterials hemmen nicht das Schriftschneiden. Von Heinz König, dem altbewährten Fachmann, wurden die Offenbacher Kursiv und eine gut gewachsene Antiqua herausgebracht. Eine Auferstehung erlebt die alte, brauchbare Breitkopf-Fraktur. Bedarfsleistungen, denen im Jahre 1907 wieder eine jener stillen Großtaten folgt: die «Liturgisch» von Otto Hupp. Für eine sakrale Druckausstattung, für die angemessene Herstellung von Bibeln, Gesang- und Gebetbüchern, Hausegen, Konfirmationszetteln oder Gedächtnisblättern fehlten die Ausdrucksmittel, die der weihevollen Würde ihres eigentlichen Gehaltes entwachsen zu sein schienen. Diesen Ton der feiertäglichen Gelassenheit, der gefühlsstarken Innerlichkeit konnte nur ein Meister von der Art Hupp's finden. Er mußte ihn treffen, weil er allein in Deutschland fähig war, Gefühle, die in der Brust eines in sein Schreibwerk verliebten Mönches jauchzten, in den stahlharten Stil eines Maschinenzeitalters umzusetzen. Schon die Probe der «Liturgisch» mit ihrem Reichtum an Kultsymbolen, ihrem mit stillem Fleiß ersonnenen Anwendungsbeispielen, ist ein Musterwerk deutscher Druckkunst. Vielleicht ist sie mehr Erbauungsbuch als so manches, gewiß gut gemeintes Traktätchenheft.

Überhaupt ein Wort über diese Art der Proben, die von der «Eckmann» an ständig an Umfang und gediegenem Gehalt wuchsen. Eine die andere übertreffend wurden hier dem Setzer stets neue und großgeartete Möglichkeiten vorgehalten und damit dem ganzen Gewerbe fortgesetzt frische Impulse gegeben.

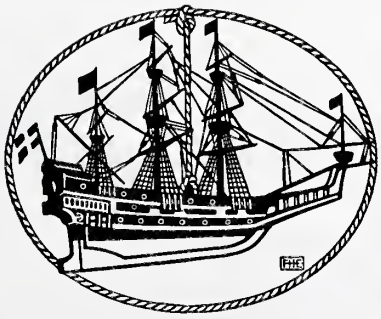
Wie Hupp für die «Liturgisch» gewonnen war, wurde Behrens zur Gestaltung einer Kursiv und einer Antiqua veranlaßt. Aus der «Behrens» entwickelt, ist die Behrens-Kursiv eine sehr geistvolle, höchst anregende Zierschrift geworden. Behrens ist auch in seinen Schriftversuchen stets der Künstler geblieben. Immer war er bemüht, einem Vorkämpfer gleich, dem Gewerbe neue Bildungsmöglichkeiten zu erschließen, neue Gestaltungskeime bloszulegen. Daher war es ganz natürlich, daß die Leiter der Gießerei bei dem ersten Versuch einer großgearteten Reform der Antiqua sich mit ihm verbanden. Sie ist ja die wichtigste Aufgabe, die unser typographisches Gewerbe gegenwärtig zu bewältigen hat. Und man muß gestehen, daß dieser erste Schritt nicht hätte glücklicher sein können. Behrens greift weit zurück vor die romanisch weichen Formen unserer Antiquaschriften. Aus frühgermanischen Handschriften hat er sich den Duktus geholt und war bestrebt, mit seiner Type Reize der Handschrift zu reproduzieren. So entstand eine Schrift, markig, charaktervoll, von starker Eigenart.

Keiner hat so wie Behrens das Verdienst anerkannt, das den beiden Brüdern für das glückliche Zustandekommen dieser Schriftgestaltungen gebührt. In dem Vorwort zu seiner ersten Schrift schreibt er: «Es ist meine Pflicht auszusprechen, daß die Gießerei keine Mühe und keine Kosten scheute, die Schrift das werden zu lassen, was uns als Ziel vorschwebte. Auch kann ich wohl behaupten, wenn die Schrift

Kalenderbilder von Robert Engels



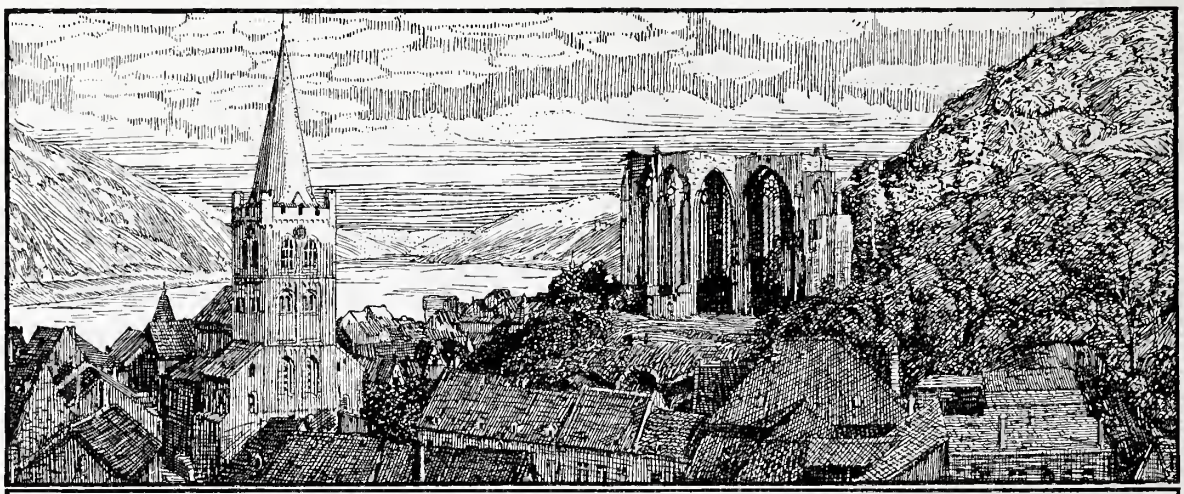
Schiffsvignetten von Emil Doepler d. J.



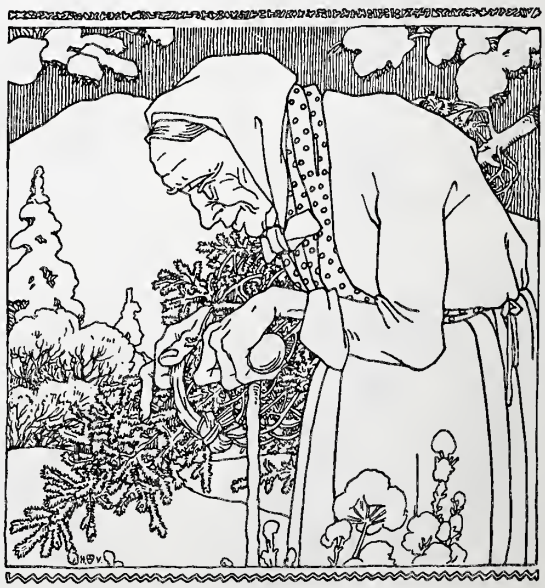
Gildenzeichen von F. H. Ehmcke und anderen.

Anklang findet, ist dieses Resultat nur dadurch begünstigt worden, daß meinen Typen zuteil wurde, in dieser erfahrenen Firma hergestellt zu werden.» Wer den schwierigen Werdeprozeß einer Schrift kennt, weiß, wie nötig dieses Zusammenarbeiten ist. Von dem ersten Entwurf bis zur fertig gegossenen Type ist ein weiter Weg. Fortgesetzt tauchen Schwierigkeiten, Erwägungen und Zweckmäßigkeitsfragen auf. Mühevolle und kostspielige Versuche aller Art sind notwendig. Die Technik fordert ihr Recht. Niemals wird die Absicht des Schriftzeichners rein verwirklicht werden können, wenn ihm nicht im weitesten Umfang Gelegenheit gegeben ist, das Werdende zu erproben, zu verwerfen, zu veredeln. Mit dem klugen Verständnis paart sich solche Bereitwilligkeit bei den beiden Brüdern, die, erfüllt von dem hohen Ideal einer Werktüchtigkeit, die Grundlagen zu einer neuen, edelen und vor allem deutschen Druckkunst schaffen möchten.

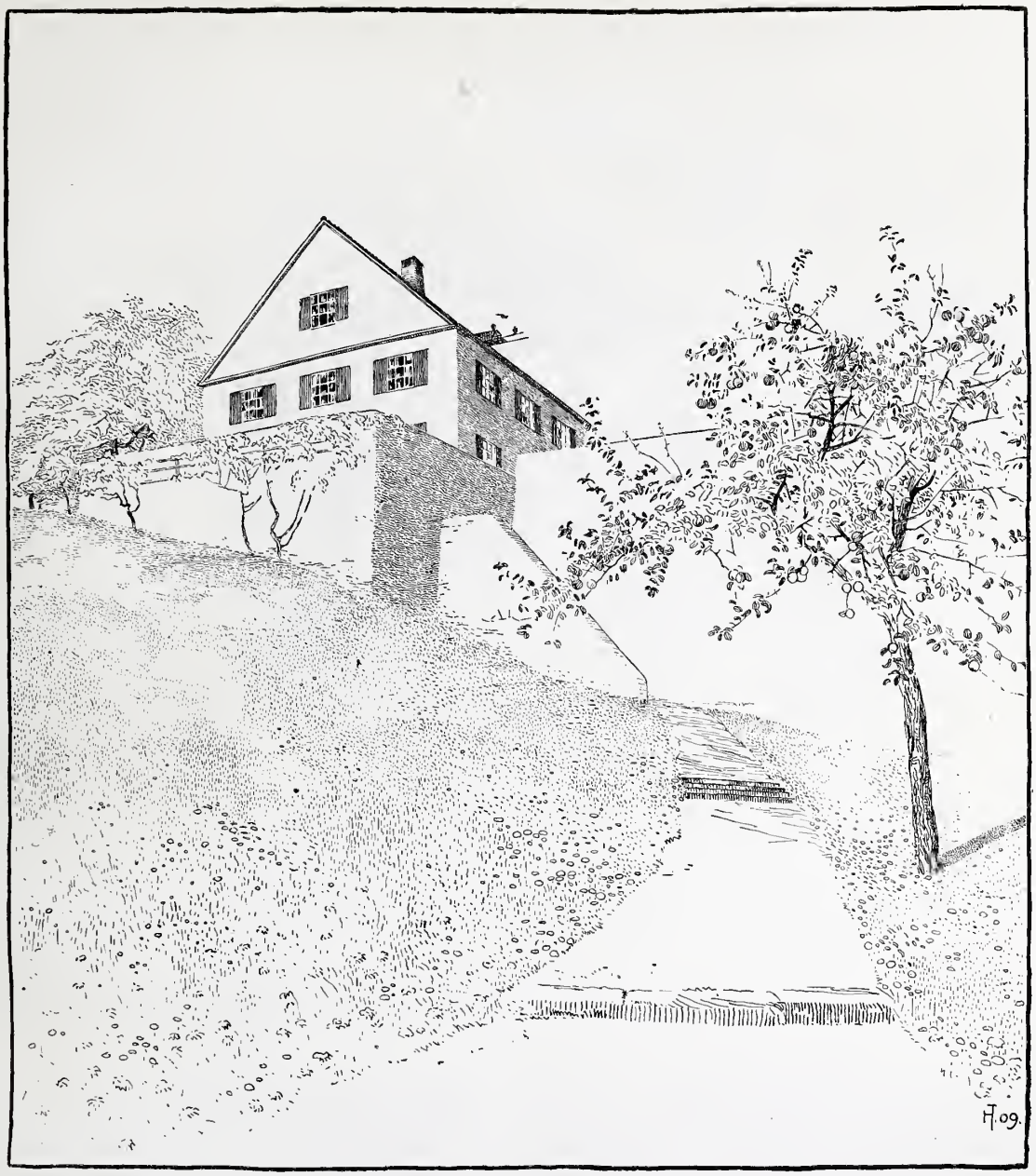
Paul Westheim.



Rheinlandschaft von J. V. Cissarz

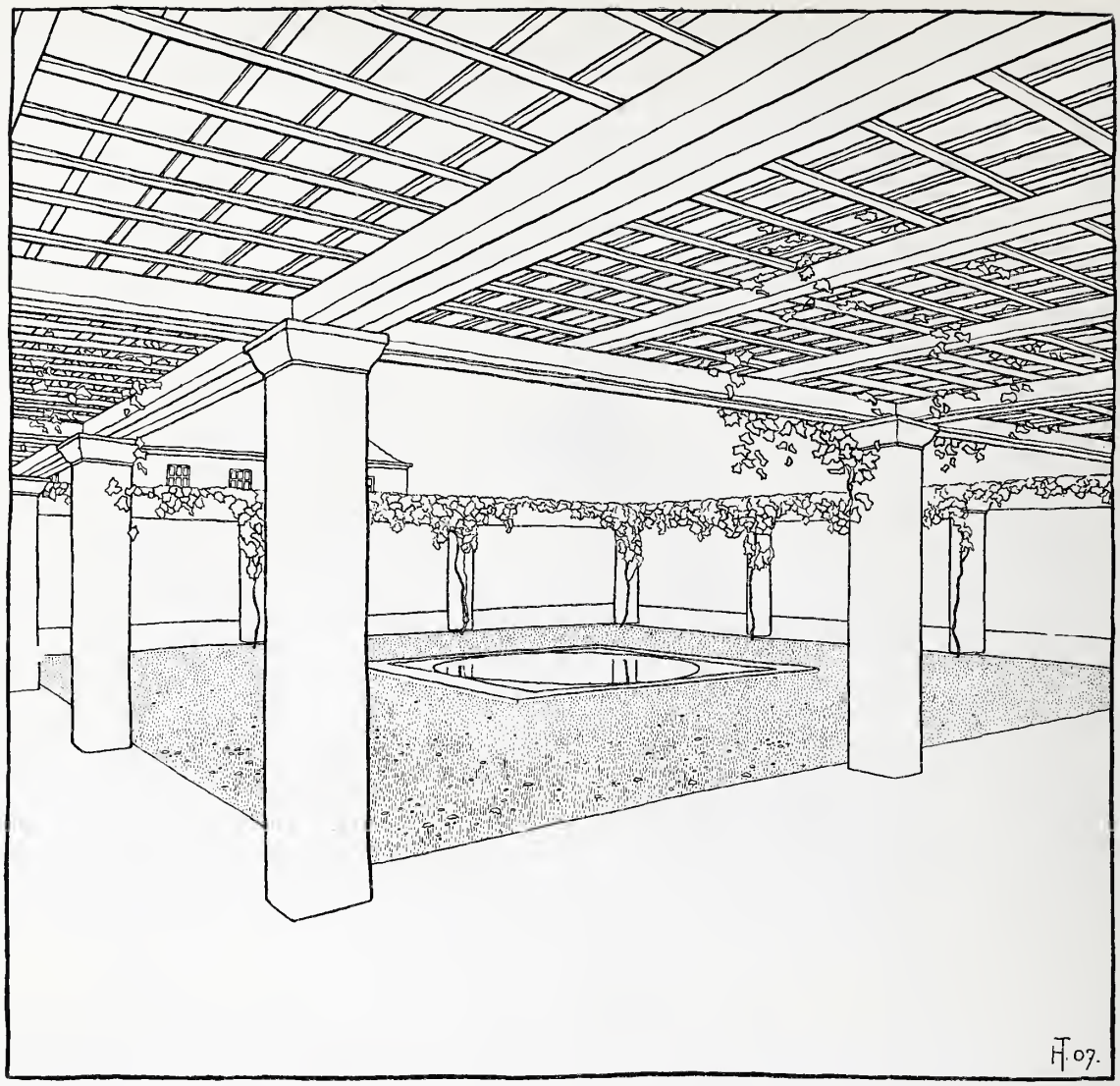


Kalenderbilder von H. Vogeler



Heinrich Tessenow.

Das wird nur sehr aufmerksamen Lesern kein neuer Name sein; denn die wenigsten werden sich den Namen des Baukünstlers gemerkt haben, auf den ich schon in meiner Besprechung des Trierschen Jahrbuchs (Märzheft 1908) sehr hinwies. Ein Mecklenburger (geb. 7. 4. 76 zu Rostock), der aus dem Tischlerhandwerk auf die Bauschule in Leipzig, danach an die Technische Hochschule in München kam, bei Martin Dülfer Meisterschüler war und — nachdem er einige Zeit bei Schultze-Naumburg gearbeitet hatte — als Lehrer an die Fortbildungs- und Gewerbeschule nach Trier verschlagen wurde. Dort ist es ihm auch geglückt, einen Auftrag zur Ausführung zu bekommen, den ersten und einzigen bisher: zwölf Wohnungen für die Schaffner der städtischen Straßenbahn. Sie sind hier abgebildet (S. 93); und den meisten Lesern wird es gehen wie mir, als ich die Abbildungen zum erstenmal sah: man sieht mit Erstaunen die alte Erfahrung wieder ein, daß die wirklichen Leistungen in der Stille wachsen. Oder wer vermöchte aus dem Baulärm der letzten zehn Jahre

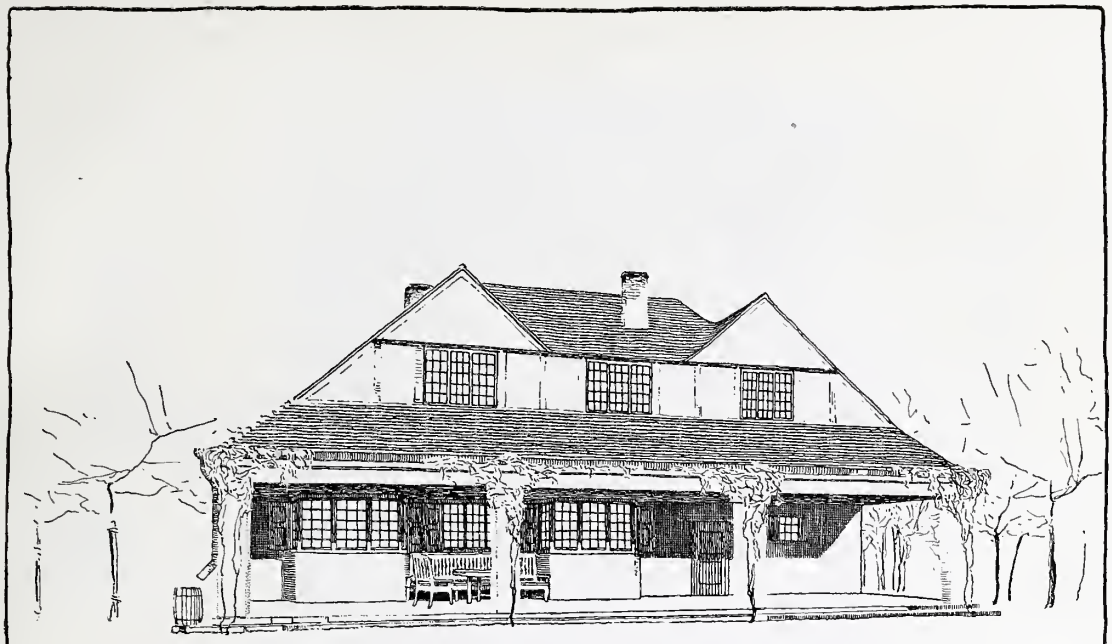


Gartenwandelgang eines vornehmen Wohnhauses, Spiel- u. Badeplatz u.s.w.

diesen Hausbauten etwas gegenüberzustellen, das sie in der überzeugenden Verbindung von Geschmack und Einfachheit, Wahrung der Tradition und Freiheit von ihr überträfe? Oder auch nur erreichte? Gerade jetzt, wo wir die große Masse in der Biedermeierei begriffen sehen, berührt es erfrischend wie reine Luft, diese selbstverständliche Verwertung alter Formen im modernen Sinn zu beobachten. Das, was die englische Landhausbaukunst so überzeugend macht, wie sie heimatlich bleibt, aber das moderne Bedürfnis und den modernen Geschmack herrschen läßt: das ist in diesen Häusern mit der gleichen Sicherheit geleistet, uns zur Mahnung, daß wir nur den Weg der Engländer nicht aber ihre Häuser zum Vorbild nehmen dürfen, wenn wir zu etwas kommen wollen.

Wie ich schon sagte, sind diese zwölf Schaffnerwohnungen der einzige Auftrag, den Tessenow in Trier ausführen durfte. Weil man aber von einem Künstler seiner Begabung nicht erwarten kann, daß er seine Produktionskraft auf die zufälligen Aufträge verspart, so hat die unfreiwillige Muße eine natürliche Anlage und Liebhaberei zu einer wahren Virtuosität gesteigert: Er wurde ein Baumeister auf dem Papier, d. h. ein Zeichner, wie wir außer Olbrich in der modernen Bewegung keinen haben. Gleich ihm, wenn auch in anderer Art, weiß er seine Entwürfe mit solcher Liebe und so vollendet auszuzeichnen, daß sie fast ein selbständiges Dasein gewinnen. Das ist zunächst natürlich nur ein Ausweg; aber in dieser Geduldsarbeit zeigt sich jene Treue und Sorgfalt im Einzelnen, ohne die ein rechtes Bauwerk trotz aller Kühnheit und Bravour nicht vollkommen werden kann.

Nun könnte man freilich meinen, eine solche Zeichnung wie das Landhaus am Berghang sei doch nur eine feine Spielerei, darin die Architektur gleichgültig sei. Aber gerade in diesem Blatt zeigt sich, wieviel mehr Tessenow praktischer Baukünstler trotz seinem Zeichenstift ist als die meisten seiner ausführenden Kollegen. Nach-



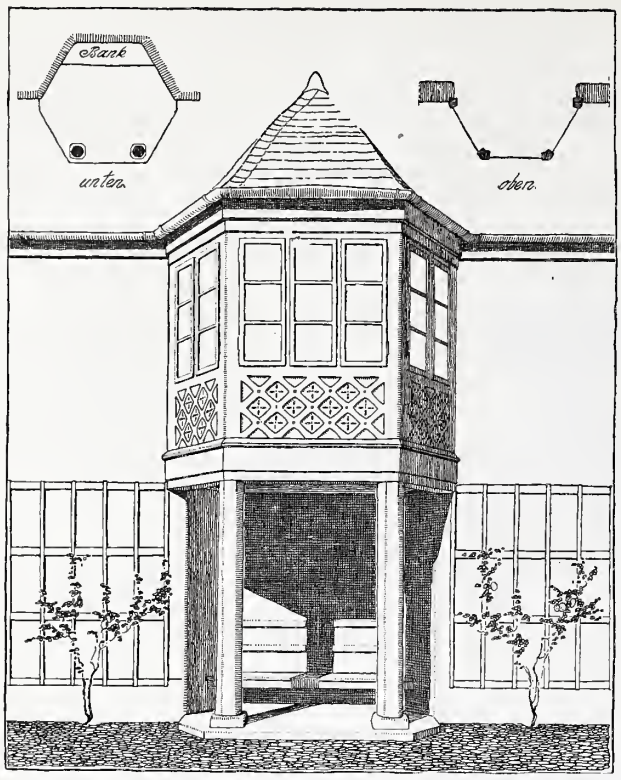
Projekt zu einem Landhaus an der Ruhr.

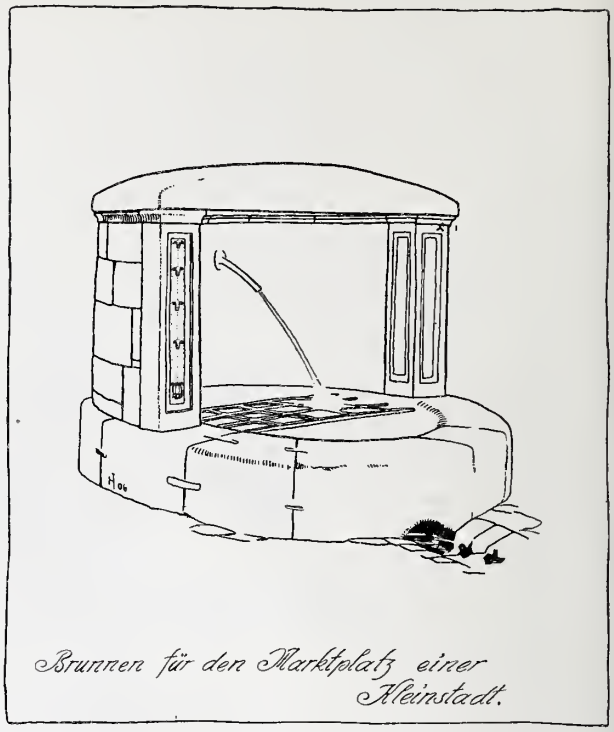
H. 00.

dem ein Gefühl für Einfachheit und Ruhe sich im Bauwesen durchzusetzen beginnt, tritt erst das Grundproblem heraus: das Bauwerk in die Natur richtig einzusetzen. Zwar wird darüber viel geschrieben; aber noch immer ist wenig daran geändert, daß die neuen Bauwerke meist schlecht in der Landschaft stehen, die alten aber gut. Wer das recht erkennen will, fahre an der Bergstraße vorbei; da stehen zusammengedrängt vielleicht mehr gute moderne Landhäuser als irgendwo sonst in Deutschland, und doch sieht alles wie eine Spielschachtel aus. Dieses Haus von Tessenow aber, am Abhang neben einer Straßenkehre gedacht, steht mit seinen einfachen Formen vorbildlich da.

Wer die sorgfältige Zeichnung der seltsam schönen Laube prüft, wird daran eine Merkwürdigkeit erkennen, die für Tessenow bezeichnend ist. Wo die Balken sich fügen, sind sie rechtwinklig behauen, danach aber werden die Kanten nach Zimmermannsart gestoßen, jedoch nicht scharf sondern rund bearbeitet, wodurch die weiche Form von alten Hölzern ohne Altmodelei erzielt wird. Diese weiche Rundung überträgt er in der Skizze zu einem Brunnen auch auf den Stein, und hat Glück dabei. Wer seine Konsequenz darin übersehen will, muß in den „Zimmermannsarbeiten" (Verlag Waetzel, Freiburg), daraus die Laube genommen ist, seine Details durchprüfen. (Leider sind in den vier Heften dieses Werkes auch noch andere Architekturen zu Wort gekommen; von Tessenow allein gezeichnet, wäre es ein Musterwerk.)

Diese Laube mag hier zugleich für die Ursprünglichkeit seiner Einfälle zeugen; es dürfte schwer sein, ihr — wie leider den meisten modernen Entwürfen — ein Vorbild nachzuweisen. Bei dem Landhaus an der Ruhr ist der englische Einschlag zwar unverkennbar; aber selbst darin wird die genaue Prüfung der Einzelheiten seine Selbständigkeit ergeben. Unleugbar aber ist die Vornehmheit seines Geschmacks, der jedes Detail wie auf der Goldwage wiegt. Mit den einfachen Mitteln wirkt der Eingang zu seinem Schaffnerhaus wie einem Herrensitz zugehörig. Was in dieser

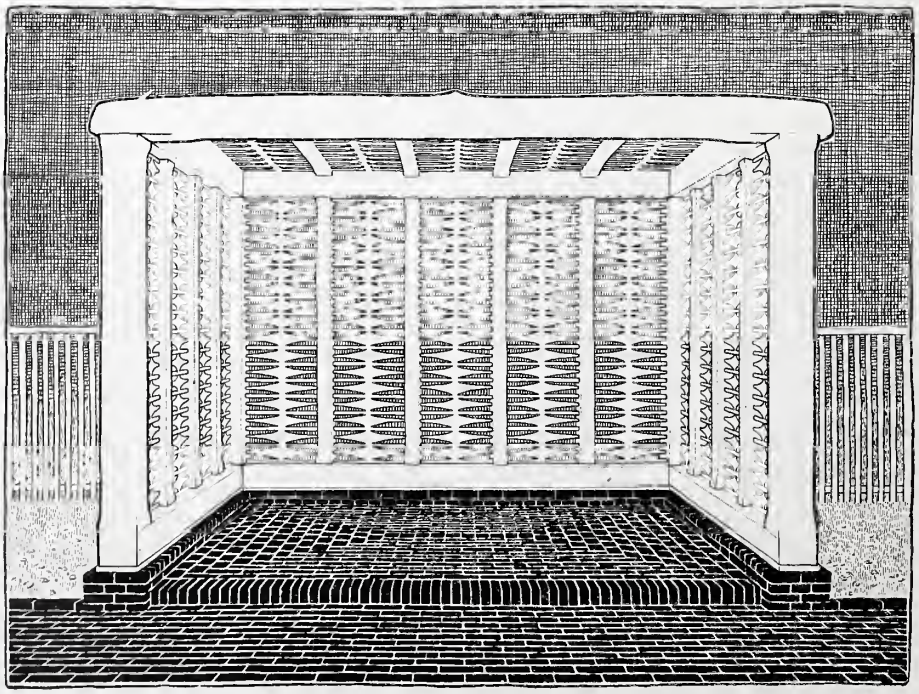




Brunnen für den Marktplatz einer Kleinstadt.

Bemerkung nach Tadel klingen könnte, würde sich ins Gegenteil verkehren müssen, wenn seiner Kunst einmal Gelegenheit gegeben würde, ihre schlichte Vornehmheit an einem kostbaren Bau zu beweisen.

Leider verlieren die Rheinlande diesen Künstler, bevor sie ihn besessen haben; mit dem Frühjahr geht er als Assistent Dülfers an die Technische Hochschule zu Dresden. Daß er bald entscheidend in die Entwicklung der modernen Baukunst eingreifen wird, ist mir nicht zweifelhaft. Hoffentlich zerreißen die Fäden von den Ländern am Rhein zu ihm nicht ganz; wir hätten ihn wohl brauchen können. W. Schäfer.



H. Tessenow: Gartenlaube aus Holz.

H. Tessenow:
Arbeiterwohnhäuser in Trier

H. Tessenow:
Arbeiterwohnhäuser in Trier

Aus der Werkstatt.

Von Hermann Hesse.

Es war gegen Anfang des Winters, an einem Montag, und wir hatten alle schwere Köpfe, denn am Sonntag hatte ein Kollege aus der Stecherschen Maschinenbauerei seinen Abschied gefeiert und es war spät geworden und hoch hergegangen mit Bier und Wurst und Kuchen. Nun standen wir träg und schläfrig und verdrossen an unseren Schraubstöcken, und ich weiß noch, wie ich den Hannefritz beneidete, der eine große Schraubenstange auf der englischen Drehbank hatte; ich sah oft zu ihm hinüber, wie er an der Schiene lehnte und blinzelte und so halb im Schlaf die bequeme Arbeit tat. Zu meinem Ärger hatte ich eine heikle Beschäftigung, das Nachfeilen von blanken Maschinenteilen, wobei ich fast jede Minute den Kaliber brauchte, und beständig mit ganzer Aufmerksamkeit dabei sein mußte. Die Augen taten mir weh, und meine Beine waren so unausgeschlafen und müd, daß ich fortwährend den Tritt wechselte und mich oft mit der Brust an den oberen Knopf des Schraubstockhebels lehnte. Und den andern ging es nicht besser. Der Senfjockel hieb schon eine halbe Stunde an einem Eisensägblatt, und der Karle hatte soeben den Meißel, den er schärfen wollte, in den Schleifsteintrog fallen lassen und sich die Finger dabei aufgerissen. Wir hatten ihn ausgelacht, aber nur schwächlich; wir alle waren zu müd und verstimmt. Auch konnten wir nicht faulenzen, denn nebenan im Modellierzimmer war der Meister am Geschäft und sah alle Augenblick durch die Tür zu uns heraus.

Aber der kleine Katzenjammer war das allerwenigste, das wußten wir alle, wenn auch keiner davon reden mochte. Oft genug war es gerade am Morgen nach einer Zecherei in der Werkstatt extra lustig zugegangen. Diesmal hörte man nicht einmal die üblichen Anspielungen auf gestrige Ereignisse, und keinen von den gewohnten komischen Bierflüchen. Alle hielten sich still und fühlten, daß etwas Peinliches im Anzug war. Und das galt unserem ältesten Gesellen, dem Hans Bastel. Er hatte schon seit acht Tagen auf Schritt und Tritt Reibereien mit dem Meister gehabt, namentlich mit dem jungen, dem Meisterssohn, der neuerdings das Regiment fast allein führte. Und seit ein paar Tagen konnte man spüren, daß ein Unwetter drohte; die Stimmung in der Werkstatt war schwül und bedrückt, die Meister redeten nichts, und die Lehrlinge schlichen scheu und ängstlich herum, als schwebe immer eine ausgestreckte Hand ihnen über den Ohren.

Dieser Hans Bastel war einer der tüchtigsten Mechaniker, die ich kannte, und stand nun über ein Jahr bei uns in Arbeit. In dieser Zeit hatte er nicht nur meisterlich gearbeitet und uns andere alle in Schatten gestellt, sondern auch manche Neuerungen und Verbesserungen im Betrieb eingeführt und sich beinahe unentbehrlich gemacht. Anfangs hatte es mit dem jungen Meister, der ihm ewig widersprach und sich keinen Gehilfen über den Kopf wachsen lassen wollte, häufige kleinere Zerwürfnisse gegeben, namentlich da Hans Bastel eine versteckte Zähigkeit und gelegentlich ein trotzig-höhnisches Wesen sehen ließ. Dann aber hatten die zwei Männer, welche beide in ihrem Berufe mehr als das Gewöhnliche leisteten, einander einigermaßen zu verstehen begonnen. Der Jungmeister arbeitete nämlich insgeheim an einer Erfindung, es handelte sich um einen kleinen Apparat zum selbsttätigen Abstellen der großen Chemnitzer Strickmaschinen, eine sehr praktische und wertvolle Sache. Daran experimentierte er nun eine Weile schon herum und war oft halbe Nächte damit allein in der Werkstatt. Hans Bastel aber hatte ihn belauscht und war, da ihn die Erfindung interessierte, zu einer etwas anderen, glücklicheren Lösung gekommen. Seither hatten die beiden viel zusammen gearbeitet. Dann traten wieder Verstimmungen ein, denn der Geselle erlaubte sich gelegentlich manche Freiheiten, blieb Stunden und halbe Tage aus, kam mit der Zigarre ins Geschäft usw., lauter Kleinigkeiten, in welchen unser Meister sonst äußerst streng war, und die er ihm nicht immer ungescholten hingehen ließ. Doch kam es nie mehr zu ernstlichem Zank, und mehrere Wochen lang war völliger Friede im Hause gewesen, bis kürzlich wieder eine Spannung eintrat, die uns alle besorgt machte. Einige sagten, der Geselle sei dem Jungmeister auf Liebeswegen ins Gehege gekommen, wir anderen waren der Ansicht, Hans Bastel habe vermutlich ein Anrecht an den Mitbesitz der kleinen Erfindung machen wollen, und jener weigere sich, ihm dies zuzugestehen. Sicher wußten wir freilich nur, daß der Geselle seit Monaten einen übertrieben hohen Wochenlohn erhielt, daß er vor acht Tagen abends im Modellierzimmer einen sehr lauten, zornigen Wortwechsel mit dem Jungmeister gehabt hatte, und daß seither die beiden einander grimmig anschauten und einander mit einem bösartigen Schweigen auswichen.

Und nun hatte der Hans Bastel es gewagt, heute Blauen zu machen, es war bei ihm schon lange nimmer vorgekommen, und bei uns Kollegen überhaupt nie, denn von uns wäre jeder sofort entlassen worden, wenn er einmal Blauen gemacht hätte.

Es war, wie gesagt, kein guter Tag. Der Meister wußte, daß wir nachts getrunken hatten, und sah uns scharf auf die Finger. Seine Wut über das Ausbleiben des Gesellen mußte nicht klein sein, denn es lag eilige und wichtige Arbeit da. Er sagte nichts und ließ sich nichts anmerken, aber er war bleich, und sein Schritt war unruhig; auch blickte er öfter als nötig auf die Uhr.

„Das gibt 'ne Sauerei, du," flüsterte der Karle mir zu, als er an meinem Platz vorbei zur Esse ging.

„Glaubs auch, und keine kleine!" sagte ich.

„Zum Donner, was gibts da zu schwätzen?" schrie da der Meister herüber, und man merkte seiner Stimme an, daß es in ihm trieb und würgte.

„Was gefragt hat er mich," rief ich zurück; „man wird doch auch zwei Worte reden dürfen."

„Seid ruhig, Faulpelze, oder ihr könnt euch wundern!" Ja, wir waren gerne ruhig.

Die Mittagsstunde war vorbei, und es verging auch allmählich der lange Nachmittag, freilich entsetzlich langsam, denn die verhaltene Wut machte den Meister zu einem unerträglichen Arbeitsnachbar. Er gab sich, ob-

wohl er stets nach unsern Arbeiten sah, nicht mit uns ab, ja er schmiedete sogar ein größeres Stück, statt einen von uns an den Vorhammer zu kommandieren, allein, und dabei lief ihm der Schweiß übers Gesicht und tropfte zischend auf den Amboß. Uns war ums Herz wie im Theater vor einer Schreckensszene, oder wie vor einem Erdbeben.

Um vier Uhr, während wir unser Vesperbrot aßen, tat der Meister etwas Sonderbares. Er ging zu Hans Bastels Platz an der Werkbank, nahm zwei Schraubenschlüssel und machte mit vieler Mühe des Hansen Schraubstock los, der seit vielen Jahren dort seine Stelle gehabt hatte. Was dachte er sich bei dieser seltsamen, unnützen Arbeit? Es sah fast aus, als wollte er den Gesellen überhaupt nicht mehr in der Werkstatt haben; aber das war jetzt bei der vielen Arbeit rein nicht möglich. Mir machte es einen fast schauerlichen Eindruck, zu sehen, wie dieser praktische, jeder Spielerei bitter abholde Mann in seinem stillen Grimm auf eine solche symbolische Handlung verfiel.

Abends um fünf Uhr fuhren wir ordentlich zusammen, als die Werkstattür langsam aufging und der Hans Bastel behaglich eintrat, noch in Sonntagskleidern und den Hut im Genick, die linke Hand im Hosensack und leise pfeifend. Wir erwarteten mit Angst, daß der Meister ihn nun anreden, ausschelten und anbrüllen, ja vielleicht schlagen würde. Der tat aber nichts davon, sondern blieb stehen wo er war, sah sich nicht nach dem Eintretenden um und biß sich nur, wie ich deutlich sah, krampfhaft auf die Unterlippe. Ich begriff beide nicht, am wenigsten den Bastel, bis ich bemerkte, daß dieser ein wenig angetrunken war. Den Hut auf dem Kopf und die Hand im Sack bummelte er herein bis vor seinen Platz. Da blieb er stehen und sah, daß sein Schraubstock weggenommen war.

„Der ist ein Lump, der das getan hat," sagte er. Aber niemand gab Antwort. Darauf redete er einen von uns an, erzählte ihm einen Witz, aber der hütete sich natürlich und wagte nicht aufzusehen oder gar zu lachen. Da ging Hans Bastel in die freigehaltene Ecke der Werkstatt, wo die kleine vom Meister und ihm gemachte neue Maschine stand; sie war bis auf Kleinigkeiten fertig und provisorisch an eine Eisenschiene angeschraubt. Er nahm die darüber gebreitete Sackleinwand ab und betrachtete das Werklein eine Weile, spielte mit den zwei zierlichen Hebeln und fingerte an ein paar Schrauben herum. Dann wurde es ihm langweilig, er ließ die Maschine unbedeckt stehen, ging an die Esse, ließ einen Hobelspan aufflackern und zündete sich eine Zigarette an. Die behielt er qualmend im Munde und verließ die Werkstatt mit demselben behaglichen Bummlerschritt, mit dem er gekommen war.

Als er draußen war, ging der Meister hin und breitete das Tuch wieder sorgfältig über die Maschine. Er sagte kein Wort und war mir an diesem Abend ein Rätsel. Daß Hans Bastels Angelegenheit nun damit erledigt sei, wagte keiner von uns zu hoffen, mir aber passierte vor lauter Erregung ein böses Ungeschick: es brach mir ein feiner Gewindebohrer im Eisen ab, und von diesem Augenblick an fürchtete ich nur noch für meine eigene Haut und dachte an nichts anderes mehr. Es war eine Qual, wie träg die Zeit bis zum Feierabend verging, und so oft der Meister an dem Regal vorüberkam, in dem die Gewindebohrer sauber nach den Nummern geordnet lagen, wurde mir heiß und elend. Doch blieb mein Vergehen an jenem Abend unbemerkt und ich glaube, ich habe nie die Feierabendstunde mit so erlöstem Aufatmen begrüßt wie damals.

* * *

Andern Tags, obwohl ich um den zerbrochenen Bohrer noch ein schlechtes Gewissen hatte, überwog auch bei mir wieder der ängstliche Gedanke, wie es mit dem Bastel gehen würde. Ein wenig frischer und besser ausgeruht als gestern kamen wir ins Geschäft, aber die Schwüle war nicht gewichen, und die sonst üblichen Morgengespräche und Scherze blieben uns in der Kehle stecken. Hans war zur gewohnten Stunde gekommen, nüchtern und im blauen Schlosserkleid, wie es sich gehörte. Seinen Schraubstock hatte er unter der Werkbank gefunden und ruhig wieder auf dem alten Platz befestigt. Er zog die Muttern an, klopfte und rüttelte, bis alles wieder richtig saß, dann holte er Schmiere und salbte die Schraube gut ein, ließ sie zur Probe ein paarmal spielen und begann alsdann seine Arbeit.

Es dauerte keine halbe Stunde, so kam der junge Meister.

„Tag," sagten wir, und er nickte. Nur der Hans hatte nicht gegrüßt. Zu diesem trat er nun, schaute ihm eine Weile zu, während er ruhig weiter feilte, und sagte dann: „Seit wann ist denn der Schraubstock wieder da?"

„Seit einer halben Stunde," lachte der Geselle. Aber es war künstlich gelacht, voll Trotz und vielleicht auch Besorgnis.

„So," sagte der Meister, „wer hat denn dich geheißen, ihn wieder hinzumachen?"

„Niemand. Ich weiß allein, was ich zu tun hab."

„In dieser Werkstatt hast du nichts zu tun," rief der Meister nun etwas lauter, „von heut an nichts mehr. Verstanden?"

Hans lachte.

„Meinst, du kannst mich rausschmeißen?"

Da ballte der Meister die Fäuste.

„Seit wann sagst du denn Du zu mir, du Lump?"

„Selber Lump —"

Ein Schlag und ein kurzer Schrei klang auf, dann wurde es totenstill in der ganzen Werkstatt, denn nun ließen wir alle die Arbeit liegen und hörten entsetzt zu.

Der Meister hatte dem Bastel einen Faustschlag ins Gesicht gegeben. Nun standen sie dicht voreinander, minutenlang regungslos, und dem Gesellen schwoll die Haut ums Auge bläulich an. Beide hatten die Fäuste ein wenig vorgestreckt, und beide zitterten ein wenig, der Meister am sichtbarsten. Wir rissen die Augen auf, und keinem fiel es ein, ein Wort zu wagen.

Da geschah es wie ein Blitz, daß der Geselle, am Meister vorbei, zur Esse stürzte und mit beiden Händen den schwersten Vorhammer an sich riß. Noch im selben Augenblick stand er vor dem Meister, den Hammer hochgeschwungen, und blickte ihn auf eine Weise an, daß uns todesangst wurde.

„Schlag doch zu, wenn du Courage hast!“ sagte der Meister. Doch klang es nicht ganz echt, und als jetzt Hans Miene machte, zuzuhauen, wich der Bedrängte vor ihm zurück, Schritt um Schritt, und Hans immer hinter ihm her, mit dem riesigen Schmiedehammer zielend. Der Meister war totenblaß und keuchte laut. Hans trieb ihn so langsam weiter bis in die Ecke, da stand er an die Wand gedrängt, neben seiner Maschine, von der das Tuch geglitten war.

Hans sah schauerlich aus, die Spur des Faustschlags neben seinem Auge stand in dem weißen verzerrten Gesicht wie ein wüster Fleck.

„Feigling! Feiger Hund!“ schrie er höhnisch, und der Meister antwortete nichts.

Da lüpfte Hans Bastel den Hammer noch ein wenig, biß die Zähne zusammen und hieb. — Wir schlossen die Augen. Dann hörten wir den Gesellen lachen, laut und böse lachen. Sein Schlag hatte gedröhnt, als müsse das Haus einfallen, und nun schwang er den Hammer wieder hoch und hieb noch einmal. Aber beide Schläge galten nicht dem Meister, statt dessen war seine Maschine scheußlich zertrümmert und lag in geborstenen und verbogenen und plattgeschlagenen Stücken da. Jetzt warf der Hans den Hammer weg und ging ganz langsam in die Mitte der Werkstatt zurück; dort setzte er sich ruhig mit verschränkten Armen auf den Amboß, doch zitterte er noch in den Knieen und Händen.

Der Meister kam, ebenso langsam, ihm nach und stellte sich vor ihm auf. Es schien, als seien beide vollständig erschöpft und ihre Wut gebrochen. Der Hans baumelte sogar mit den Beinen, und so saß der eine und stand der andere, sie sahen sich nicht einmal mehr einander an, und der Meister fuhr sich mit der Hand über die Stirne.

Dann nahm er sich plötzlich zusammen und sagte sehr leise und ernst: „Steh jetzt auf, Hans, und geh, „nicht wahr?“ — „Ja, ja freilich,“ sagte der Geselle. Und dann noch: „Also adieu denn!“

„Adieu, Hans.“

Nun ging er hinaus mit dem verschwollenen Auge, und die Hände noch schwarz von der Schraubstockschmiere; und wir sahen ihn nicht wieder.

Ich hielt den Augenblick für günstig, ging zum Meister hin und sagte ihm, ich hätte einen Gewindebohrer zerbrochen, einen von den feinen. Angstlich erwartete ich das verdiente Strafgericht. Er fragte: „Welche Nummer?“

„Drei dreiviertel,“ flüsterte ich.

„Bestell einen neuen,“ sagte er, und weiter kein Wort.

Karl Gustav Vollmöller.

I.

Nachdem es einige Zeit um Vollmöller sehr laut gewesen war, hat man sich jetzt angewöhnt, ihn einen Eklektiker, einen Epigonen zu nennen. Aber man übersieht eins. Der Eklektiker, der Nachfahre, wird die fremde Form mit fremdem Inhalt restlos erfüllen lernen, aber eine Entwicklung, ein Ringen zur Höhe bleibt ihm fremd. Ein Eklektiker ist ein Zufriedener, er wird morgen der sein, der er gestern war. Er altert nicht. Man wird das nie und nimmer von Vollmöller behaupten können. Er ist nie still gestanden, er ist immer rastlos emporgeschritten, er hat sich mit jedem neuen Werke entwickelt. Dies alles ist durchaus nicht eklektisch und epigonenhaft, im Gegenteil offenbart es einen sich selber treuen Geist, dem das Errungene noch nie genügt hat.

Allerdings gibt es Stellen bei Vollmöller in seinem Drama und in seiner Lyrik, die an Hofmannsthal, Verlaine, d'Annunzio, Dehmel und andere erinnern. Aber man sehe nur genauer hin, und man wird finden, daß solche eklektische Züge von Werk zu Werk bleicher werden und schließlich nur mehr fernher scheinen. In seiner frühesten Dichtung „Parzival“ glänzen sie am stärksten, in seiner letzten Dichtung „Der deutsche Graf“ fast gar nicht mehr. Überhaupt scheint mir dieser Schluß eine gefährliche Verallgemeinerung. Sonst würde man nicht jeden Jugendüberschwang, jede Jugendschwankung mit Recht eklektisch nennen dürfen, zumal bei einem jungen Lyriker. Der Mann erst lernt ordnen, sichten, in sich aufnehmen, und dennoch nicht verschlungen werden, die Läufe und Ströme nach seiner Welt zu lenken. Es ist Goethe und Ibsen gerade so gegangen, um nur zwei zu nennen. Für mich ist Vollmöller der Jüngling, der langsam zum Manne reift. Ist nicht alles jünglinghaft bei ihm, dieses rätselhafte, ergriffene Anstaunen der Dinge und ihr jubelndes Erraffen und dann wieder diese bebende Schwermut?

„Nun soll ich ein Leben beginnen
und weiß nicht wie.“

Wenn selbst Parzival eine präraffaelitische Gestalt wird, so ist dieses tief im Wesen der Zeit verknotet, aber auch in der Natur des Jünglings Vollmöller. Denn so irr und zage, ergriffen und schlafwandlerisch, in ein rätselhaftes Spiel rätselhafter Dinge verflochten, reitet der Jüngling durch alle die Wälder und Städte. Er ist sich dieses wirren Spiels bewußt, aber er reitet dahin, denn er weiß, er wird zum Manne reifen.

Doch seiner blauen Sterne steter Glanz
blieb unverrückt am Rand der Fernen hangen
mit einem innern Leuchten wie der Blinden,
und ganz im Anschaun letzten Ziels befangen. —
Und Kinder, die ihm singend nachgegangen,
sahn ihn zuletzt im Zauberwald verschwinden.

Vollmöller kam aus dem Kreise der Blätter für Kunst, aber er steht sehr ferne dieser lebensfremden reflektierenden Art. Er verschenkt sich an das Leben, er will es ganz und gar fassen, und so groß ist seine Sehnsucht nach urmächtigen Taten, daß er in die Vergangenheit flüchtet, wo ja doch das Sein viel mächtiger und ausgespannter war, daß er diese Vergangenheit zu beleben sucht. Darum hat er die Orestie und die Antigone übertragen; nicht weil ihn die alten Wehrgehänge und goldenen Panzer griechischer Heroen reizten.

Darum hat ihn dann auch die Lyrik nicht halten können, denn zu viel Leben lebte in ihm. Es drängte ihn zum Drama, wo das Sein selbst atmend, mit verschlungenen Händen, in blutinnerster Gestalt erscheint, ohne mit Worten behängt und verziert zu sein. Man

sollte die Funken selbst durch die Nacht regnen sehen. Und so kam er zum Drama und, wieviel und wie sehr er auch anfangs fehlte, er folgte seinem Lichte beharrlich, bis es endlich ob einem Hause still stand und verschwand.

II.

Mit „Catherina, Gräfin von Armagnac", begann dieser Weg. Die Verbrüderung von Eros und Thanatos durch atmende Menschen gestaltet zu sehen, nicht durch festprunkende Verse beschrieben, mag ihm diesen Mythos im ersten Augenblick ganz besonders liebenswert haben erscheinen lassen. Der grauenvolle unheimliche Abschluß dieses Frauenlebens, dem, ständig umlauert, ständig von Spähern umgeben, der tötende Dolch so nahe ist wie sein eigen Blut, das aber an all diesen Abgründen und Tiefen mit traumhafter, durch nichts gestörter Zielsicherheit zu seinem Ende wandelt, zum Liebestode, dieser grauenvolle unheimliche Abschluß eines Frauenlebens mag den lebenstrunkenen Jüngling berauscht haben. Und wie jeder Lyriker, dem sein Stern zu neuen Zielen leuchtet, trug er so einen rein balladischen Stoff in die neue Kunstform; so entstand die Ballade: Catherina, Gräfin von Armagnac, und ihre beiden Liebhaber.

Wäre von Vollmöller nur dieses Scheindrama vorhanden, könnte man ihm jede Berechtigung zum Dramatiker absprechen. Es ist vollkommen hoffnungslos. Was lyrisch an sich schön wirken würde, wirkt im Drama peinigend und gestreckt. Man hat von dieser Gräfin und diesem Tristan gesagt, sie sprächen zu viel. Ich möchte das nicht sagen, ich möchte es noch verzeihen, wenn die Gräfin und Tristan zu viel sprächen. Wenn sie nur sprächen! Ich finde hier nur Strophen, erlesen (manchmal auch nicht) gereimt, sonst nichts. Ein Drama ohne Menschen, ohne jede, auch die kleinste Gestaltung, aber mit viel, viel Strophen — das Fazit bleibt hoffnungslos. Bei Gott, ein Spielen mit Blut, Mord und Pfeilen, das macht noch lange nicht ein Drama. Es ist darum das Beste, schleunigst die Catherina zu vergessen und von ihr nicht weiter zu sprechen.

Um so eher, da ja Vollmöller nicht dabei stehen geblieben ist, sondern in einer sehr bemerkenswert schönen Weise gleich darauf emporgestiegen ist. Denn „Assüs, Fitne und Sumurud" ist auf jeden Fall ein bedeutender Fortschritt. Namentlich in den ersten zwei Akten, wo sich die Fäden in der Hand Vollmöllers noch nicht wirren. Es ist auf jeden Fall ein Fortschritt. Denn in dieser seltsamen Landschaft, „einer großen östlichen Stadt zur Zeit des Kalifats" wandeln Menschen. Von den lyrischen Marionetten der Catherina zu diesen blutvollen Gestalten des Knaben Assüs, der traut-treuen Fitne und der liebesengenden Herrin Sumurud ist ein solch weiter Weg, daß dessen schnelle Zurücklegung durch Vollmöller nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.

Wenn im übrigen nicht alles nach Wunsch geht, so schadet das für mein Empfinden nicht weiter. Hier leben Menschen, hier wurde ein Schicksal zu runden wenigstens versucht. Das sind für einen werdenden Dramatiker so große Vorzüge, daß man die Fehler und Mißgriffe nicht zuerst nennen soll. Aber man darf sie auch nicht verschweigen. Hier liegen sie vor allem in der abgerissenen sprunghaften Szenenführung, die ohne Rücksichtnahme auf die Drameneinheit sich selbst genug ist. Es ist Shakespearomanie, nichts weiter, es ist Szenenkunst, wie sie Grabbe am vollendetsten geschaffen hat, es ist ein Weg zum Drama, aber noch kein Drama. Der Lyriker bemächtigt sich der dramatischen Ausdrucksmöglichkeiten. Er füllt die Form nicht aus, sondern sein Hauptbestreben wird, einzelne Szenen zu kristallisieren.

Vollmöller mußte erst auch dieses überleiden lernen, ehe sich ihm das Drama erschloß. Aber noch aus einem andern Grunde scheint mir „Assüs, Fitne und Sumurud" unorganisch, uneinheitlich zu sein. Aus seinen Entstehungszeiten. Angefangen wurde es zu Athen 1898, vollendet zu Florenz 1903. Die Jahre werden manchen Gedanken des Beginns verwischt und verschleiert haben, Ursache sein, daß die blaufunkelnde Märchenfülle des Orients hier nicht zu eigenem Leben erwachte.

Denn es ist für mich durchaus nicht zweifelhaft, daß dieses Trauerspiel anfangs ein Traumspiel werden sollte in der Art des „Traum ein Leben" (das Kostüm bleibt überraschenderweise fast dasselbe), und das erst später, im Verlaufe der Monate, den preziösen Untertitel: „Die Geschichte der drei unglücklich Liebenden" erhielt. Ich glaube, es reizte Vollmöller, einen Knaben im Beginn der Pubertät zu zeigen, der im Traume vom Knaben zum Jüngling reift. Ein stürmischer Morgen.

„Ein Knabe lernt das unbekannte Zittern
beim Frauenschleppenrauschen, seidnen Knittern,
weil einer fremden Dame es gefiel,
ein wenig mit verliebtem Blick zu winken,
ein wenig nur ihr Nackentuch zu lösen,
ein wenig ihre Arme zu entblößen,
und einen Trunk aus seiner Hand zu trinken."

Und wieder dröhnen in diesen Szenen die ehernen Becken und schmetternden Posaunen eines heldischen Lebens, wieder mag nur das Reiche, Schwelgerische, Lebensgierige am Oriente mit seiner Verbrüderung der beiden gewaltigen Gottheiten Eros und Thanatos Vollmöller in diese Märchen und Traumszenen geführt haben.

Vollmöller scheint aber nicht den Mut gehabt zu haben, zu enden, wie er begonnen. Darum verwirren sich dann die Fäden in seiner Hand, der tiefste Sinn des Stoffes entgleitet, und es wird eine untragische Geschichte dreier unglücklich Liebenden, er verliert den Boden des Natürlichen, d. h. Wesentlichen. Durch einen Zufall fallen alle drei. Vollmöller kommt zu der Stelle, die Robert Walser sehr schön also beschrieben hat: „Man darf beim Träumen nie den Boden des Natürlichen aufgeben, auch bei Menschen nicht, denn sonst gelangt man sehr leicht zu dem Punkt, wo man eine der Figuren sprechen läßt: ‚Geh, töte dich'. Und dann muß einer Miene machen, und das Machen einer Miene ist lächerlich und geeignet, den schönsten Traum zu verderben."

Danach erschien „Der deutsche Graf", und auch Grabbe war damit überwunden, der Weg zum Drama lag frei. Was heute noch fehlt, ist bloße Ausgestaltung, völlige Besitznahme des neuentdeckten Landes. Denn

vor allem, es ist ein Wille zum Drama darinnen. Ein solch schöner, herrlicher Wille, daß man Höchstes erwarten kann. Von diesem Drama wird man einstens sagen können, es war nur ein Weg, nur ein Tasten, nur ein Frühling — später einmal, wenn es Sommer bei Vollmöller geworden sein wird. In diesem Frühling sind aber schon die Blumen erwacht, und der Himmel ist durchsichtig, und Schwärme von Vögeln kreisen um den blanken Kirchturm. Und man sagt sich verwundert — und hält den Atem an —: Welch Sommer wird das werden! Über den Gehängen ruht die Sonne. Welch schwere dunkle Trauben trägt der Weinstock dort! Wie glänzt das weite Land und welch Bogen ist darüber gespannt: Erfüllung.

Ein Frühling. Man grolle doch nicht, man lege doch die lächerlichen Germanistenbrillen beiseite und freue sich dieses Frühlings. Man gehe durch seine Gärten, Wälder, Schollen, den Fluß entlang, den Berg hinauf. Man ruhe in den Wiesen, betrachte die fliegenden Wolken und lächele über den eitlen Mann, der da klagt: dieser und jener Weg sei noch schlüpfrig, noch nicht reinlich genug. Man zause auch diesen erbärmlichen Wicht, so er einem begegnet.

Wenn Vollmöller von seinem Grafen Tott sagt: „Er ist groß und sehr blond", so sehen wir den ganzen Menschen vor uns, diesen schwerfälligen gutmütigen Riesen, hinter dem aber der Leidende, der Gefühlsmensch sitzt, der sehr Blonde. Die Fabel vom „deutschen Gemüt" ist eine der Wahrheiten, mit der wir Deutschen uns am meisten mühen. Dieser Graf versteht sich nicht anzupassen, überzuleiten, zu offenbaren. Sein Schweigen spricht am lautesten. Und darum stößt ihn alles zurück, wird er aller Menschen Feind. Auf allen Wegen sucht er Gutes, aber immer ist Böses das Ende. Der ewige Gregers Werle. Da bereitet dieser Graf seinem Freunde, einem Franzosen, Haus und Hof, damit der mit seiner Frau nach der Hochzeitsreise alles aufs beste finde. Und dieser Graf hatte dieselbe Frau geliebt seit jenem Tage, wo er sie lange vor ihrer Hochzeit sah. Seinem Freunde wird sie Braut und Gemahlin. Als echter Deutscher opfert er sich, meuchelt er sich, sein Leib soll das Glück der beiden tragen. Aber die Menschen kommen, Triebe erwachen, diese Frau flirtet mit ihm, er birgt sich tiefer in seinen Mantel, diese Frau haßt ihn darauf. Er aber bleibt stumm; erst bis der Freund zwischen Tod und Leben ringt, sagt er sein Verborgenstes. Aber nun versteht ihn die Frau nicht mehr. Die Fäden wirren sich, das Opfer war zu groß, er ist kein Held, er sucht das Freie. Aber da erscheint Casanova, er gewinnt die kokette Schöne, sie wollen fliehen, der Graf will sie halten; erst als alles verloren, wirft er sein Leben in einem Zweikampf weg. Casanova flieht. Der Freund und Sie sind gerettet. Die andern aber glauben, der Deutsche sei für eine welsche Dirne in den Tod gegangen, er aber lächelt und blickt auf Sie und stirbt.

Ein deutsches Leben. Ironie und Schwermut und Tragik. Eklektische Züge dazwischen. Der Graf von Charolais und Shaw nicken. Aber sie werden Eigenstes, das keiner besitzt als Vollmöller allein. Über fremde Seen flog ein Vogel und sah sie, sein ist das Bild in seinen Augen. Und ganz gewiß steht der Mensch Vollmöller dahinter, vor allem aber der Deutsche. Denn nach seinen zwei lebensgierigen Dramen, die er ehedem geschaffen, ist dies eine Tragödie des Nichtlebenkönnens. Resignation spricht daraus und ganz gewiß Sehnsucht nach diesen welschen Lebenskünstlern. Fast scheint es, als wenn auch Vollmöller in sich den Deutschen, den sehr Blonden entdeckt hätte. Und so ist vielleicht „der deutsche Graf" die Brücke von dem sehnsuchtsvollen Jüngling zu dem satten Manne, der sich still in den Reigen fügt.

Diese Tragikomödie gehört zu dem Feinsten und Schönsten, was uns die jungen Leute von 1900 gebracht haben. Wer den dritten Akt schreiben konnte, diese sehnsüchtig schöne Szene zwischen dem Grafen und der Geliebten seiner Seele, wer diesen deutschen Grafen sehen und gestalten konnte, der gehört uns an, wenn auch Ziel und Ende nicht Beginn und Anfang decken können. Er gehört uns an, denn er ist ein Dramatiker, ein Dichter der Menschen und Schicksale. Unser Leben gewinnt in seinem Leben an Reichtum und Erhabenheit — sein Leid ist unser Leid. Auf diesen Frühling wird ein Sommer folgen, wie wir wenige geschaut haben.

Welch ein Sprachschöpfer Vollmöller ist, zeigt „der deutsche Graf". Und vor allem hier spricht, hier schwelgt kein Lyriker, sondern ein Dramatiker haut seine Worte aus dem Gestein. Man lese doch den dritten Akt. Hier spricht der Graf mit seinen Pächtern, er spricht Gewöhnliches, aber seine Gedanken sind wo anders. Wundervoll ist diese dunkle Wolke ob allem, wie dieser zerrissene todwunde Mensch im alltäglichen Gespräch immer mehr verblutet. Wundervoll ist es, wenn er schmerzlich, wehmütig und bittend zu diesen Menschen spricht, die ihn nicht verstehen: „Wir wollen uns wie gute Christenmenschen vertragen." Oder im selben Akt, da der Graf der Frau, die ihn haßt, den Glanz seiner Seele für sie zeigt. Sie aber findet kein anderes Wort für den Gehaßten, als: „Graf Tott, Sie sind mir weniger als ein Hund." Sie tritt an ihm vorüber rauschend in ihr Boudoir. Spricht so ein Lyriker? Welche Kaskaden hätte er steigen lassen, welche irisierenden Worte voll Duft und Schwere, die aber insgesamt nicht die herrliche Plastik aufwägen! „Graf Tott, Sie sind mir weniger als ein Hund." Ein Dramatiker!

Oskar Maurus Fontana.

Gewand und Plastik.

Um verständlich zu machen, wie ein Gewand plastische Form und plastische Haltung erlangen kann, muß ich kurz daran erinnern, in welchen psychischen Bahnen sich der plastische Eindruck bewegt, worin das Wesen des Plastischen besteht. Plastisch nennen wir einen Eindruck, der uns einen Körper in seiner Form klar und bestimmt, fest und scharf erkennen läßt. Da aber das, was wir sehen, die farbigen Nuancen, die Unterschiede von hell und dunkel, nichts von dieser Festigkeit aufweisen, so verstehen wir die körperliche Form als besonderen Eindruck nur, wenn ein gesehenes Bild

einer festen, bestimmten Form uns klare und bestimmte Anweisungen gibt, den Körper zu fassen und zu halten, seine Form abzutasten und an der festen Oberfläche des Körpers mit unseren Greifbewegungen herumzugehen. Eindrücke, die solche Erfahrungen voraussetzen, wie das Widerstandsgefühl beim Abtasten eines festen, körperhaften Materials, eine bestimmte Fingerstellung zum Fassen und Halten des Körpers, eine bestimmte modellierende Bewegung an dem Körper entlang, sind plastische Eindrücke. Mit Hilfe einer bestimmten Verteilung der optischen Elemente von hell und dunkel, Konturen und Flächen erregen sie in uns die Erwartung, daß, wollten wir die modellierende Bewegung vollziehen, der Körper nicht nachgeben und seine Form sich nicht unter unsern Händen verändern würde. Der plastische Anblick einer Form rechnet also auf Haltungen und Bewegungen der menschlichen Glieder und auf Bestimmtheit des Willens, kurz — auf organisierte körperliche Funktion.

Körperliche Funktion kann aber auch so dargestellt werden, daß ein Mensch mit Leib und Gliedern gezeigt wird, die wir aus den Erfahrungen an unserem eigenen Körper als innerlich belebt und willentlich zu bewegen kennen. Ihr Bild erinnert uns ebenfalls an willentliche körperliche Funktionen und regt uns an, sie nachzumachen oder in der Vorstellung nachzuerleben. Im ersten Falle, der plastischen Form, werden wir zu Bewegungen um die äußere Form herum angeregt, wir organisieren das plastische Bild von außen, im zweiten Falle fühlen wir das Bild von innerer Funktion erfüllt, wir versetzen uns in den dargestellten Körper hinein. Organisation von außen und Organisation von innen.

Einen plastischen Eindruck empfangen wir also überall da, wo wir zu willentlichen körperlichen Bewegungen angeregt werden. Die Betonung klarer äußerer Form und bestimmter körperlicher Haltung sind sich verwandt, gehören beide derselben Region der Kunst, der Körperdarstellung an. Ein plastisches, stilvolles Kunstwerk entsteht da, wo wir durch möglichste Isolierung und Konzentrierung der die körperliche Funktion anregenden Bilder und durch die Einheit großer, aufeinander bezogener plastischer Motive eine Wirkung empfangen, deren Quellen in der Hauptsache ganz auf dem Genuß an einer einheitlichen, geordneten Körperbewegung — innerer oder äußerer Organisation — beruhen.

Die Einheitlichkeit einer Gesamtbewegung kann gewonnen werden, indem entweder ein einheitlicher Körper mit ununterbrochen fortlaufender Oberfläche hergestellt wird, eine kubische Masse, ein stereometrisches Kunstwerk, oder indem die Gliederbewegungen des Körpers, in wenigen Hauptbewegungen enthalten, sich gegenseitig bedingen, sich kontrastierend und harmonierend aufeinander beziehen. Beide plastischen Motive lassen sich gleichzeitig nicht restlos verwirklichen. Eine Menschendarstellung, die aus dem Menschen einen einheitlichen Körper, eine Säule macht, bindet die Glieder, läßt den Körper zur regungslosen Mumie erstarren. Die Darstellung frei beweglicher Menschlichkeit erfordert Klarlegung der Gelenke, Angabe der Muskulatur als der Organe der Funktion, erfordert Gliederung, Auflösung der Gesamtmasse und Gesamtoberfläche. Je nachdem die Formung von außen, der einheitliche stereometrische Körper Hauptbemühen einer Kunst ist, oder eine möglichst weitgehende Harmonie zwischen innerer und äußerer Form, oder aber eine Übertreibung der inneren Funktion, der Muskulatur, und Loslösung der frei beweglichen Glieder aus der Gesamtform, entstehen drei Stile, archaische, klassische und barocke Plastik, die zugleich Stadien der Entwicklung der Kunst darstellen. Das Gefühl für die Schönheit einer einheitlichen Gesamtform geht immer mehr verloren, die von innen heraus vollzogene Bewegung tritt an ihre Stelle und muß immer heftiger werden, soll sie noch anregend wirken, und soll die Menschheit überhaupt plastisch reagieren.

Das Gewand scheint aber geradezu ein Gegensatz zu allen plastischen Gestaltungen; gegen feste Form wegen seiner Stofflichkeit und Weichheit, seiner Hinfälligkeit, gegen plastische Haltung, weil es die Glieder und Muskeln verhüllt.

Dennoch hat es Trachten gegeben, die durchaus auf Herstellung großer kubischer Formen abzielten, und einige dieser Trachtmotive sind bis heute noch lebendig und zeigen, wenn sie von der schnell wechselnden Mode zum maßgebenden Faktor erhoben werden, das flüchtige Auftauchen und Versinken plastischer Bedürfnisse. Hierhin gehört das Umwickeln schlaff gewordener Fleischformen, alles Schnüren, um eine feste Taille zu bekommen; und schließlich das Verpanzern des Leibes und der Brust, damit eine straffe Form gewonnen wird, die die Schneiderkunst und die Bildhauerkunst mit demselben, das Plastische hervorhebenden Namen bezeichnen: die Büste. Dieselben Motive haben den Stil des Gewandes bestimmt, das wir in der älteren archaischen Kunst und Kultur finden, der ägyptischen. Die Leichname wurden fest umwickelt, sodaß die Mumien schon die gliederlose, einförmige Gestalt des ägyptischen Sarges annahmen. Als ägyptische Frauentracht finden wir ein Gewand, das den Körper fest umspannt, die Glieder bindet und etwas Säulenhaftes aus den Figuren macht, die Männer tragen einen Rock, der die Beine wie ein fester Kasten umgibt, mit platten, kantig und rechtwinklig gegeneinander stoßenden Wänden. Diese plastisch-kubische Form ist offenbar erzielt, indem der weiche Stoff zwischen Stäbe eingespannt ist. Die moderne Korsettechnik ist darin vorweggenommen. Der Formenwille aber, der sich in diesen Gewändern ausdrückt, ist derselbe, der sich in den ungegliederten Bauten reiner stereometrischer Form zeigt, den Pyramiden und Obelisken. Ja, vom Standpunkt der Organisation von außen hat innerhalb der Menschendarstellung die mit fest gespanntem Gewand umwundene Figur vor der nackten den Vorzug.

Nicht so in der Darstellung stilvoller Körperhaltung und freier Gliederbewegung. Erst am nackten Körper wird die körperliche Funktion völlig sichtbar, erkennt man an den Gelenken die Verschiebung der Massen und an der Straffheit oder Schlaffheit der Muskeln den Grad aufgewendeter körperlicher Energie. Dennoch ist das plastische Gewand in diesem Sinne weder der wie ein Trikot fest an den Gliedern anschließende Anzug der Frührenaissance, noch das durchsichtige Gewand der

Antike. Einfach deshalb, weil beim trikotähnlichen Überzug das Gewand negiert ist, es bildet nur eine neue Art Epidermis. Eine andere Art der Nacktheit, könnte es durch einen farbigen Anstrich ersetzt werden. Die Figur mag sehr plastisch ausdrucksvoll sein, aber sie ist keine plastische Gewandfigur. Das durchsichtige Gewand der Antike, das nasse Gewand der Nereiden vom Nereidendenkmal, der Nike von Samothrake, der Flora Farnese wirkt aber durch den malerischen Effekt der Durchsichtigkeit oder durch Sinnesgefühle: den Reiz des Halbverhüllten und Überraschenden, des Nassen und feiner Berührungsgefühle auf der Haut.

Die eigentlich plastischen Gewandmotive haben wir im gotischen Mittelalter zu suchen, in der nordischen Kunst, und zu einer Zeit, die, sei es aus klimatischen oder religiösen Motiven, dem nackten Körper nur ein sehr beschränktes Recht in der statuarischen Kunst gestattete. Indem die Gotik die Ungunst des formlosen, der Zone, in der der Wille wirkt, weiter entrückten Stoffes überwand und ihn als von innen organisierbar und plastisch ausdrucksvoll zu gestalten wußte, bekundete sie den plastischen Sinn und Formendrang stärker, als wenn sie sich ihrer eigenen Lebensbedingungen entäußert und das dem Norden fremdere Motiv des nackten Körpers aufgenommen hätte.

Das Gewand, das von innen heraus, durch den Willen der Figur belebt werden und Form gewinnen soll, darf kein vom Schneider gefertigter Anzug sein, den man anzieht und um den man sich, wenn er sitzt, nicht mehr zu kümmern braucht. Unsere Männertracht gewährt diese Bequemlichkeit, daß sie keine besondere Art, sie zu tragen, voraussetzt. Je weniger Form aber ein Kleid von selbst hat, und je mehr es seinem Träger die Möglichkeit bietet, ihm Form mitzuteilen durch die Art, wie er sich hält und bewegt und das Gewand trägt, um so dankbarer wird es für plastische Funktion. Heute finden sich diese plastischen Motive noch vereinzelt, z. B. wenn eine Dame ihr Kleid rafft und Grazie oder Tölpelei, Sicherheit oder Ungeschick sich nicht nur in der Führung des Armes kundgibt, sondern auch in der Form und im Fall des zur Seite genommenen Rockes. Ein Tuch, das die Figur um Kopf und Schultern wirft und über die Arme legt, kann ordentlich und unordentlich, symmetrisch und asymmetrisch liegen und für den einen sich als lästige Fessel der Arme störend bemerkbar machen, für den andern ein erwünschter Anlaß werden, dem herabwallenden Tuch vermittelst der Haltung und Bewegung der Arme Form zu wahren und einen interessanten und wechselnden Bewegungsrhythmus mitzuteilen. Ganz zum Bewegung lähmenden, ungeheuer lästigen Anhängsel — für Ungeschickte — oder zum Mittel, alle Direktionskunst an diesem schweren nachschleppenden Stoff zu zeigen, wird das Hauptstück plastisch organisierbarer Tracht, die Schleppe. Sie ist deshalb Gelegenheiten vorbehalten, an denen der Mensch als körperliche Erscheinung sich mit sich und allem, was er an hat, beschäftigen darf, oder Gesellschaftskreisen, denen die Fähigkeit sich sicher zu bewegen anerzogen ist. Es ist eine höfische Tracht.

Die Gotik liebte auch bei Männern den weiten faltigen Rock, offenbar, damit in der Bildung dieser Falten dem Willen der Figur Verfügbarkeit über die Formen des Gewandes bliebe. Das Meßgewand der Bischöfe, die Casula, ist nichts weiter, als ein nach unten sich verbreiterndes Stück Zeug, oben mit einem Loch, den Hals hindurchzustecken. Aus steifer Masse bestehend würde die Casula einen nach unten sich stark verbreiternden Trichter darstellen. In weichem Stoff dagegen fallen diese Wandungen des Trichters formlos zusammen. Also selbst wieder so formlos als möglich, gewinnt dieses wie ein Sack über den Oberkörper fallende Kleid dadurch eine reiche und schöne Form, daß ihre Träger die Casula mit beiden Armen erheben, und es wie ein Tuch über die Arme herüber und zwischen den Armen herunter fallen lassen. Die gerundeten, nach unten sich immer stärker verwölbenden und immer tiefer ausbuchtenden Falten schaffen eine Gewandfläche, in der rhythmische Form und Bewegung in gleichmäßig beschleunigtem Tempo einen vollen Ersatz bieten für Pracht und Prunk des Stoffes. Eine durchgeführte Proportionalität herrscht zwischen Faltenhöhe, Faltenweite und -Tiefe des Falles. Durch Wechsel in Anzahl, Höhe, Form, Krümmungsradius, durch engeres oder weiteres Auseinanderhalten, Heben oder Senken und ungleiche oder gleichmäßige Lage der Arme läßt sich das Motiv mannigfach genug variieren.

Beim mittelalterlichen Mantel steigert sich die Schwierigkeit in dem Maße, als dieses formlose Stück Zeug an Größe zunimmt und jeglichen Schnittes entbehrt. Ein rechteckiges Stück Tuch, unzugerichtet wie ein Tischtuch oder Bettlaken, wird es zum Gewand erst, wenn die Figur es anlegt und trägt.

Und nun kommt alles darauf an, wie die Figur den Stoff dirigiert, wenn sie ihn über Kopf oder Schultern und Arme wirft, das eine Ende emporrafft und über den Arm fallen läßt. Die Formen, die der Stoff bildet, die Falten nämlich, sind in ihrer klar bestimmten Gestalt, ihrer Zügigkeit und ihrem Rhythmus der Prüfstein dafür, wie weit die Figur mit ihrem Willen über dieses schwer plastisierbare Material verfügt. An sich ist ja dieser formlose Sack beständig in Gefahr, in unberechneten und unberechenbaren Falten sich zu zerknüllen und in häßliche Verwirrung zu geraten. Am nackten Körper ist das plastisierbare Material, das aus schlaffer in feste Form übergeführt werden kann, die Muskulatur. Indem die Gewandfalten Wille oder Haltlosigkeit, Energie oder Schwäche ausdrücken, werden sie Organ und Anzeiger der körperlichen Funktionen des Menschen, werden sie das, was am nackten Körper die Muskeln sind. In der Art, wie sie sich schwächer oder stärker runden, sich abflachen oder schwellen, wie sie in fester Form stehen oder in sich zusammensinken, drücken sie einen bestimmten Grad aktueller oder potenzieller Energie aus.

Indem sich die Falten in plastisch gerundeter Form zu langen Zügen ausdehnen, die sich beugen oder strecken, heben und senken, sich in die Richtung der Schwerlinie einstellen oder schräg zu ihr stellen und gegeschmeidig nachschleifen können, machen sie aus dem mit Gewand umwundenen einheitlichen Körper einen gegliederten Organismus. In ihrer stabartigen Bildung von bestimmter Form gleichen sie aufrechten

gotischen Diensten oder elastisch gebogenen Gewölberippen. Solche Faltenzüge können sich assoziieren und in Gruppen kontrastieren, oder es kann eine Gruppe gebogener Falten allmählich in die der gestreckten überführen, und so wird durch Annäherung oder Gegensatz, durch mannigfache Beziehungen das Bewegungsthema des Gewandkörpers ein einziges und ganzes. In den starren, stabartigen Vertikalfalten gibt sich ein festes Stehen kund, die leicht gebeugten, schräg herabfließenden Falten übernehmen die Funktion des lässig zur Seite gelegten und eingebogenen Spielbeines, und wenn nach oben die Falten immer wagerechter hängen und sich stärker biegen, zeigen sie die ruhende und leicht verschiebbare Masse des Oberkörpers an oder übernehmen sie die Funktionen gebeugter Arme. So ist es mehr als eine bloße Analogie, wenn wir von Streck- und Beugefalten reden, und Standfalten die starren, ihre Richtung bei Biegungen des Körpers nicht verändernden vertikalen Falten nennen, Spielfalten jene zwischen zwei Punkten labiler aufgehängten und beweglicheren Falten, die jede Senkung der Schulter, jede Drehung und Neigung des Körpers sofort reflektieren. Die Falten werden ein vollkommener Ersatz der Glieder, und es verrät sich in ihnen Standfestigkeit und Spielfreiheit, säulenhafte Aufrichtung und innere Elastizität, Einheitlichkeit und Harmonie in mannigfaltigem Reichtum. Und wir sind überzeugt: alles das ist mit Bewußtsein oder wenigstens mit selbstverständlich gewordener, aber aus Übung gewonnener Gewohnheit vollzogen. Das gotische Gewand ist der Ausdruck höchster Körperkultur.

Also nicht dort, wo das Gewand sich an den Körper anlegt und die Glieder sich durchdrücken, sondern in der Faltengebung selber haben wir den Prüfstein für den höheren und niederen Grad der Kultur. Es ist deshalb zu wenig gesagt, wenn man die Falten nur ein Echo des Bewegungsmotives des Körpers nennt, wie Wilhelm Vöge es tut, der wohl für die plastischen Motive in der mittelalterlichen Skulptur das feinste Gefühl entwickelt hat. Eher könnte man die jetzt nur in Andeutungen sichtbaren Gliederbewegungen ein Echo der Faltenzüge nennen. Bei der reicheren Gliederung des Faltenkörpers, der anderen Verteilung und Gruppierung der Gewandglieder, als sie die Körperteile unter dem Gewand bieten, würde es einen wenig harmonischen Zusammenklang geben, wollte man bei jeder Falte ein zugehöriges Körperglied suchen, dessen Bewegung in ihnen wiederklingt. Wo das Gewand plastisch organisiert ist und gleichzeitig die körperlichen Glieder sich durchdrücken, können Gewand und Körpermotive in korrespondierende und widerstreitende Beziehungen treten; korrespondierend, wenn die Streckfalte am Standbein hinzieht, die Beugefalten über das Spielbein laufen, widerspruchsvoll, wenn Standfalte und Spielbein, Spielfalte und Standbein sich an derselben Körperseite assoziieren.

So formlos und tot übernommen, von kundigen Händen Form und Ordnung empfangend und vom Geiste der Disziplin durchwaltet, wird dieses Gewand das *ideale* Gewand, und wird bis heute gern dort angewendet, wo eine Gestalt uns als imponierend und beherrschend entgegentreten soll. Der das Gewand siegreich durchdringende Formgedanke, der über jedes Glied sicher verfügende Wille offenbaren die Überlegenheit körperlicher Zucht und Fähigkeit, sich zu halten und zu benehmen. So ist das gotische Gewand die Kleidung ritterlicher aristokratischer Menschen, denen die beständige Wachsamkeit über ihren Körper und dessen Glieder zur Gewohnheit geworden ist. Ihnen ist das mitzuschleppende und zu haltende Gewand keine unbequeme, störende Last, und sie sind nicht, wie wir heute, in Verlegenheit, was sie mit ihren Armen und Händen anfangen sollen. Da sie nicht zu arbeiten haben und die Hände dafür frei haben müssen, sondern ganz mit sich selbst beschäftigt sind, die Glieder und Falten in Kraft, Ordnung und Schönheit zu halten und eine stolze Erscheinung darzustellen, tragen sie ihren Wert ganz in sich und geben sie sich repräsentativ. Nicht durch das, was sie für den andern tun, wirken sie, sondern als Beispiel. Für religiöse Kunst ist der gewandete Körper um einen Grad idealer, als der nackte, der in vollkommener plastischer Organisation auch vorbildlich und imponierend dasteht, aber notgedrungen um einen Grad menschlicher erscheinen muß. Alles Göttliche aber strebt nach Verhüllung.

Richard Hamann.

Stichproben aus Hans Thoma: „Im Herbste des Lebens".

Auf der Heimreise war der Frühmorgen in der lombardischen Ebene so schön — leichte grüne Bäume an stillen Wassern und alles von dem kräftigsten Morgenrot bestrahlt, was ich je gesehen habe, die roten Wolkenschafe spiegelten sich in den Wassern und das Grün war fast so licht und hell leuchtend wie das Morgenrot. (S. 74.)

* * *

Meine neuesten Schwarzwaldwanderungen führten mich auch auf den Feldberg — das ist ein gar eigenartiges Gebilde von Berg; man meint fast, er sei ein Riese, der am Boden liegt und seine Arme weithin ausbreitet über die Lande, die er beherrscht; er macht kein großes Aufhebens von sich — er ist fast ein Duckmäuser von Berg, dem es nicht der Mühe wert war, sich noch um soundsoviel Meter mehr über den Meeresspiegel zu erheben — als Bub hab ich mich immer geärgert, daß er die wenigen Meter, die ihm noch zu der runden Zahl von 1500 gefehlt haben, nicht mehr erreicht hat. — Der Riese nahm gerade ein Sonnenbad, als ich über seinen Rücken krabbelte. (S. 92.)

* * *

Die Ziegen sehen anders aus, als die unsrigen; sie haben eine Art von ornamentaler Zierlichkeit. (S. 69.)

* * *

In einer abendlichen Weinkneipe wurde heftig darauf hingewiesen, daß es mit der modernen Kunst nicht gut kommen könne bis die alte Kunst beseitigt sei und man kam überein, daß es gut wäre, den Vatikan und alle

anderen Sammlungen zu verbrennen — den Tag darauf eilte ich, die Sammlungen noch zu besichtigen, da ich nun einmal in Italien war. (S. 57.)

* * *

Aber wie schönfarbig glatt und glänzend wie in einer perlmutterfarbigen Riesenmuschel liegend ist dann Venedig bei Sonnenschein. Das Schmuck- und Schatzkästchen S. Marco paßt so gut hinein. Das farbige Dunkel in dem braungoldenen Raume ist einer der raffiniertesten Farbengegensatzgedanken, die es gibt, der beim Hereintreten aus dem Licht des blauen Tages ebenso überrascht, wie beim Heraustreten in die Luftfluten. (S. 77.)

* * *

Diese Leinwand habe ich gekauft und bezahlt, sie ist mein, also kann ich sie bemalen wie ich es will. (S. 40.)

* * *

So ein Rembrandt kann machen, was er will, es ist halt immer eine von Geist durchwobene Schöpfung; und manch anderer kann auch machen, was er will, es bleibt ein Machwerk. Was hilft da aller Fleiß und Schweiß und alle Bravheit und Gerechtigkeit — in der Kunst findet die reine Gnadenwahl statt: Sünder können erhoben werden, und der Gerechte kann in die Hölle fahren. (S. 33.)

* * *

(Paris 1868) — eine Stadt voll Lebensfreude, voll Kunst, voll Licht mit einem so schönen silberlichthellen Wolkenhimmel darüber. (S. 36.)

* * *

Einer der Schirmerschüler ist auch wirklich ausgezogen, um die richtige Terrainbildung zu finden; er fand in Italien auch noch nichts Rechtes und kam nach Damaskus, wo er endlich ein wirklich gut gebautes, zum Bild brauchbares Terrain fand; als er sich aber hinsetzte, haben ihn leider die Beduinen mit Steinwürfen verjagt. (S. 29.)

* * *

Wenn man so vom Dorf kommt, so ist einem die Stadt mit ihrer Regsamkeit ein Ding, das man über die Maßen anstaunt, man scheint unterzugehen und doch fühlt man sich auch getragen. (S. 22.)

* * *

Es ist bekannt, daß schüchterne Menschen oft gerade in das Gegenteil umschlagen — sozusagen frech werden — denn das Häfele, in dem die verschiedenen Eigenschaften des Menschen beisammen wohnen, ist gar klein. (S. 22.)

* * *

Das Behagen, das in der Ausübung einer Kunsttätigkeit liegt, ist sehr groß, und man darf wohl annehmen, daß der Künstler ein bevorzugter Mensch sei. Deshalb dürfte auch das bißchen Lebensmisere, auch wenn es oft viel ist, das zudem der Künstler mit allen andern Menschen gleichmäßig zu tragen hat, nicht zu wichtig genommen werden. (S. 19.)

Eine Seele, die zwischen Lachen und Weinen schwebt, nennt man eine weiche Seele — eine bewegliche Seele. (S. 109.)

* * *

Ein Onkel von mir, ein braver Bauersmann, wurde gefragt, ob er vor dem Schlafengehen auch bete und was er bete; er antwortete, er sei abends müde und da sage er nur: lieber Gott du kennst deinen Michel. (S. 97.)

* * *

Nun kam ich aus dem einengenden Wald heraus aus der Dunkelheit auf die Bergeshalde, die im Dämmerlichte lag, einzelne Silberdisteln leuchteten noch heraus, die im Scheine des Lichtes versunken, vergessen hatten, ihre Kelche zu schließen. (S. 114.)

* * *

Der Maler müßte eigentlich das für das Auge schaffen, was die Musik für das Ohr ist. (S. 211.)

* * *

So ein Staatsmann, ein Minister ist doch auch ein Künstler und wenn die Farben Parteien bedeuten, so muß er halt auch versuchen, aus all den schreienden Farbengegensätzen ein harmonisches Gebilde herzustellen — der Staatsmann muß das Farbenmischen so gut verstehen wie wir Maler. (S. 227.)

* * *

Wenn eine Theorie sich darauf versteift, daß ein Bild momentan wirken soll, so müßte es auch vor den Augen vorüber gezogen werden, ehe der Beschauer Zeit gefunden hat, es als etwas Feststehendes aufzufassen. (S. 187.)

Aus Kellermanns: „Tor".

Er kam in alle diese alten, krummen Häuser, in alle möglichen Stuben, zu allen möglichen Menschen. Jedes Haus roch anders, die Treppen knarrten anders. Die einen waren steil und dunkel und kletterten in eine Art von Turm hinauf, andere waren breit und licht, knarrten vornehm und führten auf weite, helle Vorplätze. Zuweilen stand man unvermutet dicht vor den Türen, es gab aber auch Treppen, auf denen man sich verirren konnte; sie liefen kreuz und quer, endeten im Boden oder führten auf einen Hof hinaus. All die Glocken, die Grau an diesem Tage läutete, hätten zusammen ein Konzert gegeben. Da waren schüchterne und anmaßende Glocken, gutgelaunte und mißgestimmte, winselnde und lachende, solche die knarrten und fauchten, bevor sie einen Ton herausstießen, andere, die bei der leisesten Berührung in ein übermäßiges Gebimmel ausbrachen, die einen beruhigten sich sofort wieder, die andern läuteten fleißig weiter; es gab freundliche Glocken, die sofort höflich sagten: Herein, herein! es gab ungastliche, die brummten: Geh weg, weg! Die Zimmer, in die Grau trat, waren weit und licht, oder düster, oder schmal wie ein Omnibus. Es gab eine Menge

von interessanten Dingen zu sehen, eine Uhr aus Porzellan, einen Ofen, der merkwürdigerweise an der ungeschicktesten Stelle im Zimmer stand, dafür aber die zwölf Apostel auf den Kacheln zeigte, Schränke von unglaublicher Größe, förmliche Häuser, alte Waffen, Truhen, Zinnkannen, in jedem Zimmer wenigstens etwas.

Grau sah sich alles aufmerksam an und nichts entging ihm. In einem Hause rannten ihn zwei große Jagdhunde beinahe um, Kinder prügelten sich in einem andern und rollten ihm unter die Füße, das aber brachte ihn nicht aus der Fassung. „Bitte, bitte, ich bin ja der Eindringling, entschuldigen Sie — Grau, Vikar Grau." Er lächelte, verbeugte sich vor den jungen Mädchen, die steif wie Besen dastanden, vor den Männern und Frauen, den Dienstboten, ja vor den Hunden. An die Hausfrauen hatte er nach dem ersten Anliegen noch ein zweites. Nachdem er sie mit Worten, Entschuldigungsformeln, Redensarten und Sprichwörtern, die er selbst erfand, allen erdenklichen Liebenswürdigkeiten genügend bearbeitet hatte, um sie für sein erstes Anliegen günstig zu stimmen, rückte er noch mit einem andern heraus. Ja, nämlich, wo sie Eier, Butter und Schmalz bezögen? Es wäre am Platze, diese Eierhändlerin auch anderweitig zu unterstützen. — „Darf ich Ihre Adresse in dieses Notizbuch schreiben, wie? Die Frau wird sich erlauben, zu Ihnen zu kommen, ich habe alles mit ihr besprochen. Gut!"

Er hatte überall Erfolg. Die Leute waren anfangs ein wenig erstaunt, aber gegen so viel Freundlichkeit und Liebenswürdigkeit konnten sie nicht aufkommen. Dann waren es auch Graus Augen, die sie alle ansehen mußten. Wie merkwürdig, dieser Mensch hatte goldene Augen. Auch seine Weise dazustehen, zu plaudern, zu lächeln, so unerhört herzlich, frei und fein — sie zeichneten!

Das Gerücht ging vor ihm her und er fand sie alle vorbereitet; die Türen waren entweder verschlossen oder sie öffneten sich sofort, als ob man dahinter gewartet habe. Fräulein Karola Sperling, die Modistin, die in der Stadt die „ewige Braut" hieß, ließ ihn sogar durch ein Mädchen bitten, bei ihr vorzusprechen. Sie sah aus wie ein junges Mädchen und hatte weißblondes Haar, ihre Manieren waren verschämt und kokett und doch war sie über fünfzig Jahre alt. Ihr weißblondes Haar war an den Schläfen schneeweiß. Sie hatte den Bräutigam im Kriege verloren und trauerte seitdem um ihn. Sie erzählte Grau ihre ganze Lebensgeschichte, ein trauriges Idyll; sie zeigte ihm auch das Bildnis des Bräutigams, eines Offiziers, während sie lächelte und eine Träne verbarg. Zuletzt zeichnete sie dreißig Pfennig, nicht ohne zu erröten. Grau dankte ihr aufs herzlichste und hätte ihr am liebsten die Hand geküßt.

Ein feister, glänzender Herr mit einer großen Zigarre im Munde, die das ganze Zimmer mit Rauch angefüllt hatte, wies ihn dagegen kurz ab. Er gab prinzipiell nichts.

„Wieso?"

„Ja, zum Teufel — Pardon! — aber ich bin ein Feind von all diesen Dingen, Almosengeben und Unterstützungen und so weiter," sagte er und paffte, sodaß er nahezu in der Rauchwolke verschwand!

„Ah!" sagte Grau schüchtern. „Ich bitte um Entschuldigung, wenn es brennt, so nimmt man Wasser und löscht und denkt nicht weiter. Man kann nicht weniger geben als Geld, mein Herr, glauben Sie mir. Ich habe einen Mann gekannt, der bei keinem Juden etwas kaufte, ja niemals mit einem Juden sprach — ebenfalls aus Prinzip! Was sagen Sie dazu? Hahaha! Aber könnten Sie nicht eine Ausnahme machen — diese unglückliche Eierhändlerin —"

„Ich habe weder mit Ihrem Manne noch mit der Eierhändlerin etwas zu tun!"

„Mehr als Sie glauben!" Grau setzte sich auf einen Stuhl, obgleich ihn der feiste, glänzende Herr nicht zum Setzen aufgefordert hatte. „Weit mehr, als Sie glauben. Ich habe beobachtet, daß eine Schwalbe in einer Dachrinne festgeklemmt wurde, nun kamen Hunderte von Schwalben —" begann er lächelnd.

„Ich bin aber keine Schwalbe!" unterbrach ihn der feiste Herr mit einer verzweifelten Gebärde und verschwand in der Rauchwolke.

„Mehr als Sie glauben, mein Herr!" sagte Grau und stand auf. „Entschuldigen Sie, daß ich Sie in Ihrer Arbeit gestört habe. Vielleicht könnten Sie aber Ihre Frau Gemahlin oder Ihre Haushälterin dazu bewegen, Eier und Schmalz bei dieser armen Frau —"

Der Herr brach in ein zorniges Lachen aus. „Hier!" sagte er. „Hier nehmen Sie drei Mark, basta. Aber meinen Namen lassen Sie hübsch aus dem Spiele!" Er warf ärgerlich die Münze auf den Tisch.

Grau verneigte sich. „Also ungenannt sein wollender Wohltäter — gut, danke. Sehen Sie, wie recht ich hatte, Sie sind doch eine Schwalbe, trotzdem!"

„Ich gebe Ihnen diese Kleinigkeit da," sagte der Herr und stand auf, „ehrlich gesagt, um meine Ruhe zu bekommen. Das ist der wahre Grund, der wahre!"

„Das glauben Sie nur!" sagte Grau, merkwürdig lächelnd.

Der dicke Herr stutzte; er griff sich an den Kragen, dann lachte er, und zwar ein komisches Gemisch von zornigem und vergnügtem Lachen.

„Ich war vielleicht etwas geradeaus!" sagte er lachend und seine Mienen hellten sich mehr und mehr auf. „Aber es ist mein Prinzip, stets unverblümt zu sagen, was ich denke! Ich bin ein Feind aller Verzärtelung und alles Damenhaften! Hom, hom! Ich bin auch ein Feind der Damen, ehrlich gestanden, hahaha! Ich bin auch ein Feind aller phrasenhaften Entschuldigungen, verdamm mich Gott! Aber ich bitte Sie, zum Zeichen Ihrer Nachsicht — Ihrer — ein paar meiner Zigarren zu rauchen. Bitte, bitte!"

Grau wollte ablehnen, aber der feiste Herr schüttelte erregt den Kopf und fuhr so energisch in die Zigarrenkiste, daß es aussah, als ob er Grau alle Zigarren auf einmal geben wollte. Je tiefer seine Hand aber in der Kiste wühlte, desto mehr mäßigte er seine Erregung, und als er die Hand zurückzog, befanden sich nur vier Zigarren darin; er legte sie vor Grau auf den Tisch, merkwürdigerweise jedoch blieb eine Zigarre in seinen Fingern hängen und wanderte wieder in die Kiste zurück.

Grau dankte, nahm zwei Zigarren und ging.

Der tote Prinz.

(Ein Trauermarsch.)

In einer feinen gläsernen Truh
lieg ich in blonden Haaren.
Lächelnd komm ich zur letzten Ruh
mit sechs Rappen gefahren.
Ehern schwere Grabmusik
dröhnt durch alle Herzen,
Tränen sind in jedem Blick,
Taps, mein Goldfuchs, äugt zurück,
wie in tausend Schmerzen.
Glocken dröhnen: „Komm, o komm!
Turi . . . tiru . . . trommtromm . . .
Trommtromm!"

Wie von seligen Englein belauscht,
frei von aller Beschwerde,
träum ich, wie ich einst getauscht
meine Gestalt auf der Erde,
frei zu sein von Last und Leid,
fremd die Welt zu durchmessen,
um im lustigen Narrenkleid,
an dem Herzen der Heiterkeit
eine Nacht zu vergessen . . .
Flöten lockten: „Komm, o komm!
Türü . . . türü . . . trommtromm . . .
Trommtromm!"

Flitter und Zauber — für Gold und Glanz
gäb ich mit reinem Gewissen,
einen einzigen seligen Tanz
mich unter Menschen zu wissen.
In mein Herz sank mir ein Schein
überirdischer Sonnen!
Bitteres Spiel und süße Pein,
Tränen sind in meinen Wein
mir so oft geronnen.
Schmerzen riefen: „Komm, o komm!
Tiri . . . tiri . . . trommtromm . . .
Trommtromm!"

Warum welkt mein Rosenstrauß,
liegt mein Glas in Scherben?
Glück winkt euch aus jedem Haus,
ich nur mußte sterben . . .
Leis verhallt mir Spiel und Tanz
nun wie goldne Harfen . . .
Hinterm Sarg der Mummenschanz
gräbt die Scheingruft dem Popanz,
allen Masken und Larven!
Weltenfern tönts: „Komm, o komm!
Turu . . . turu . . . trommtromm . . .
Trommtromm!"

Carl Friedrich Wiegand.

Naturgemäße Lebensweise.

Kennen Sie die Geschichte des Schweizers, die Balzac in dem Roman „Die Eselshaut" erzählt? Der Mann litt an der Schwindsucht. Er wollte gesund werden. Er hat sich in der Tat dadurch geheilt, daß er zehn Jahre lang nicht ein einziges Wort sprach, sich zwang, in der dicken Luft eines Kuhstalles nur sechsmal in der Minute zu atmen und von einer äußerst einfachen Kost lebte. Ich weiß nicht, wie lange er nach seiner Genesung noch gelebt hat. Ich weiß nur, daß heutzutage viele Lungensüchtige, die nicht für das Stalleben geboren sind, jenem Stallhüter, der Beruf und Genesung verbinden konnte, einseitig nachahmen und sich jahrelang einsperren lassen, um auf ein neues Leben mit einer ganzen Lunge zu warten, anstatt während der ihnen vergönnten Lebenszeit mit einer halben Lunge zu wirken.

Wenn ich diese unermüdlichen und in hundertfacher Enttäuschung so beharrlichen Gesundheitssucher sehe, dann kommt mir immer die Frage in den Sinn: Ob wohl unser Schiller, wenn er heute noch lebte, seiner Muse Urlaub geben und den Verkehr mit Goethe und Weimar abbrechen würde, um jahrelang in eine Heilanstalt zur Pflege seiner kranken Brust zu gehen?

Georg Sticker.

Wir Deutsche.

Von Friedrich Naumann.*

Wir Deutsche können garnicht mit billiger Massenarbeit auf die Dauer eine führende Rolle in der Volkswirtschaft haben, denn das können andere leichter wie wir. Aus zwei Gründen leichter. Einmal, weil viele von den anderen Völkern viel mehr Materialien im eigenen Lande haben wie wir, und zum andern, weil man unter manchem anderen Klima sehr viel billigeren Schund herstellen kann, als man ihn in Deutschland herzustellen vermag. Es ist doch ein Jammer, wenn wir ein Volk haben, an dessen Erziehung wir so viel gewendet haben, wo wir uns bemühen, aus dem Einzelmenschen etwas zu machen und den Leuten soviel beizubringen und ihnen dann zu sagen, ihr macht künftig nur die schlechtesten Strümpfe für die Brasilianerin, die kaum die Seeversicherung wert sind.

Diese Art, die Volkswirtschaft zu betrachten, bringt uns nicht in die Höhe, sondern, was bezahlt wird in der Welt, ist niemals die bloße tote Arbeit an sich, denn die bloße tote Arbeit sinkt immer wieder auf den denkbar niedrigsten Preis, weil der niedrigste Mensch sie auch machen kann. Für die bloße tote Arbeit gilt, was Lasalle seinerzeit das „eherne Lohngesetz" genannt hat, jenes Gesetz, daß der Bedürfnislosere den beiseite drückt, der höhere Bedürfnisse hat. Für die Arbeit mit dem Geist gilt das aber nicht. Der andere kann sie nicht machen, denn er kann den Menschen nicht nachahmen, der den notwendigen Geist dazu hat, und wenn

* Aus dem Verhandlungs-Protokoll des Werkbundes. (München 1908.)

wir Deutsche etwas hineinbringen in die Weltkultur, dann ist es diese Arbeit, gegründet auf höchstes Können. Wir haben keine Baumwollplantagen, keine Kaffeefelder, die wir selber bearbeiten können, wir haben kein eigenes Gold, aber wir haben ein Menschenmaterial, mit dem sich Ungeheures machen läßt, wenn es mit seinem treuen Fleiß auf die Bahn gebracht wird, zu tun, was es tun kann.

In diesem Sinne sollen die Deutschen formgebend werden, weil, wenn sie der Welt ihre Form aufprägen, sie auf Jahrhunderte hinaus Kunden gewinnen. Wer den Leuten einen vorübergehenden Schund bietet, der verkauft heute an sie, und es kommt in zehn Jahren jemand aus Alexandrien und bietet ihnen dasselbe, und sie kaufen es bei jenem. Wer aber etwas bietet, was Qualität im höheren Sinne des Wortes ist, dem bleiben die Kunden treu, teils aus Verstand, teils aus Ehrgefühl. Wenn wir nämlich jenes Renommee einmal auf uns konzentrieren können, was Paris beispielsweise hat, so wird dieses Renommee, wie Muthesius sagte, eine Rente sein für Kind und Kindeskind.

Im Herbste des Lebens.

Unter diesem altmodisch-poetischen Titel hat Hans Thoma alles gesammelt, was ihm dem Maler Geschriebenes unterlaufen ist. Obwohl er in einem launigen Vorwort bemerkt, daß fast alle Blätter seines Buches im Herbst (nach seinem sechzigsten Geburtstag) abgefallen und darum so bunt seien: eine verhaltene oder verheimlichte Lust zum Schreiben muß er wohl immer gehabt haben, wie seine „aus alten Skizzenbüchern abgerissenen Blätter und Sprüche" am Schluß des Bandes beweisen. Und aus seiner Photographie aus dem Jahre 1864, die dem Band vorausgestellt ist, könnte man wohl auf einen Poeten, einen gedanklichen Lyriker schließen.

Er hat auch tatsächlich in seinen Naturschilderungen immer wieder Wendungen, die einem Dichter nicht übel ständen, starke, anschauliche Vergleiche, auch eine Art, durch drastische Einfälle, Erinnerungen aus seinem Leben den Gang einer Betrachtung zu durchbrechen. Dabei ist er durchaus kein Schwärmer, der sich in Schilderungen verliert, sondern ein kluger sarkastischer Kopf, der sich im Zaum hält und die Gelegenheit, irgendwem so leichthin eins auszuwischen, nicht immer versäumt. Trotzdem ist es der Maler, dessen wohlvertraute Art man immer wieder erkennt, der einem das Buch lieb macht; und wenn ich zu wählen hätte zwischen den biographisch erzählenden und den kunstbetrachtenden Kapiteln: ich würde mit einem wehmütigen Blick auf die andern doch die letzteren nehmen. Denn der Mann, dem man so reichlich als Maler sein Gemüt vorgeworfen hat, ist ein kaltblütiger Kopf, der zwar hier und da etwas hitzig werden möchte, sich aber sogleich wieder durch einen humoristischen Spott in Ordnung bringt. Einer von den Wenigen, die durch nichts mehr aus dem Geleise zu bringen sind; eine geschlossene aber nicht abgeschlossene Welt für sich, und daß da immer wieder der Schwarzwald mit seinen Bergen hineinschaut, ist das Heimelige daran, das zu lieben wir uns nun einmal nicht abgewöhnen können, und zwar nicht nur in der Poesie.

Ein ganz besonderer Genuß aber ist es, aus seinen „alten Zeiten" auf einmal die Kunstwelt von damals genau mit den überflüssigen, großartigen, duckmäuserischen, vergrübelten und vereinsamten Existenzen aufmarschieren zu sehen, die wir heute — wie also wohl zu allen Zeiten — in moderner Aufmachung betrachten können. Man wird bei seinem klaren auch spöttischen Urteil ganz lüstern danach, auch einmal über die Heutigen etwas zu hören, und ist ihm dennoch dankbar für den Takt, dergleichen zu vermeiden.

Unsere Stichproben auf Seite 101 dieses Heftes werden selbst den mißtrauischen Leser überzeugen, daß diese Herbstblätter nicht nur ungewöhnlich sind, weil sie von Hans Thoma gesammelt wurden. S.

Nachbarn

nennt Hesse sein neues Buch, und ich denke, man wird diesen Titel besser verstehen als „Diesseits". Es sind wieder einzelne Erzählungen, fünf Stücke aus dem bürgerlichen Leben, am wenigsten gelungen das erste, wo er sich gewissermaßen der Landschaft begibt und einem kleinen Kaufmann in seinen Krämerladen folgt; am schönsten das letzte Stück, wo er die Sonnenbrüder nacheinander mit einem Behagen schildert, daß man jeden dieser Armenhäusler ordentlich liebgewinnt.

Alles aber in dieser schönen deutschen Sprache geschrieben, die sich niemals einer fremden Zunge abhört, wie es unsern besten Prosaisten reichlich passiert, die klar und gelassen aus dem Quell unseres deutschen Sprachgefühls fließt und gerade jenen Überklugen zur Beschämung dienen kann, die an Hermann Hesse eine spöttische Kritik ansetzen möchten, weil soviel tausend Deutsche nach seinen Büchern greifen. Es gibt nur ein paar Menschen in Deutschland, die so den Klang eines schönen und behaglichen Satzes im Blute haben. Natürlich könnte man sich eine Sprache schwärmerischer, rascher, knapper, kräftiger, wuchtiger, flüsternder, feierlicher denken — je nachdem man Neigung hat: aber wer schon den geruhsamen Vollklang der deutschen Sprache sucht — und einige sinds ja immer noch seit Goethe und Keller, die ihn suchen — der wird fürs erste schon nichts Schöneres finden, als Hermann Hesse. Und das Schönste ist, wie diese „Nachbarn" zeigen, daß sein Ton immer reicher, selbständiger und voller wird. W. Schäfer.

Über Naturheilkunst

von Georg Sticker (Verlag von Alfred Töpelmann) in unserm Blatt zu berichten, mag weither geholt erscheinen. Aber ein solches Vernunftbüchelchen, wie es die (auf Seite 104) abgedruckte Stelle zeigt, ist nicht nur amüsanter zu lesen als mancher Roman unserer Zeit, mir scheint auch, gerade wir „empfindsamen" Menschen hätten es mehr als andere nötig, dergleichen zu lesen. Jeder zweite von meinen zahlreichen Bekannten entpuppt sich eines Tags als Hypochonder oder Neurastheniker, was bei der täglichen Beschäftigung mit der Tiefe des Gemüts kein Wunder ist. Aber auch von diesen „Künstlernaturen" abgesehen, sind wir in eine Art von Krankenpflege hinein geraten, bei der die Gesunden entschieden zu kurz kommen. Es ist schon gut für uns Hypochonder, wenn nicht nur gegen die Quacksalberei sondern überhaupt gegen die Überschätzung der Krankheit einmal so ernst und gründlich gesprochen wird, wie es der Bonner Professor in diesem Buch tut. Es sind vier Reden, zur Aufklärung über die sogenannte Naturheilkunst und zur Verteidigung der wissenschaftlichen Heilkunst gehalten. Ihr Vorzug ist der drastische Vortrag, und daß man aus seiner Logik rasch das Bild einer freien Persönlichkeit gewinnt, der man nicht nur gern zuhört, sondern auch manches glaubt, was man dem Arzt schlechthin leicht verweigert. S.

Über die Gründung des Werkbundes

wurde seinerzeit berichtet. Nun erscheint im Verlag von R. Voigtländer in Leipzig ein vollständiger Bericht der Verhandlungen am 11. und 12. Juli 1908 in München: „Die Veredlung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk". Das ist kein anziehender Titel und erst recht kein deutscher, auch kommt das Büchlein ein bißchen spät. Denn nicht alles, was damals geredet wurde, hat eine absolute Geltung; und da es sich nicht um Wissenschaft sondern um Leben handelt, beinahe ums tägliche Leben: so wirken diese „nachgelassenen" Reden etwas überflüssig, besonders wenn am Schluß der stürmische Beifall verzeichnet steht. Immerhin, wen die Frage unsers Handwerks wirklich angeht — und deren sind doch wohl viele — wird noch heute mit Nutzen in dem Buch lesen. Wenn Leute wie Muthesius, Theodor Fischer, Kerschensteiner sprechen, dann fällt von selber manches kluge Wort; und wenn man auch die nachgeschriebene Rede von Friedrich Naumann nicht mehr als „Erlebnis" empfindet, wie es der Versammlung mit dem frei gesprochenen Wort ging: so ist sie doch in manchem Satz anregend und beherzigenswert. Dafür möge das Stück zeugen, das wir daraus abdruckten. S.

Das neue Kunstgewerbe in Deutschland.

An der Hand von sehr gut gewählten, leider weniger gut gedruckten Abbildungen gibt J. A. Lux gewandt und informiert eine Darstellung jener außerordentlichen Bewegung, die wir alle gern, erst mit Staunen danach mit Freude erlebten, und die wohl für lange ein kunstgeschichtliches Ereignis ist. Die augenscheinlichen Vorzüge des Buches liegen nicht in einer umständlichen Gründlichkeit, sondern in einer Sicherheit des Blickes, die nicht nur den gepriesenen Größen von heute, sondern auch den zu Unrecht weniger bekannten z. B. Obrist gerecht wird. Sein Fehler ist eine rasche, manchmal auch flüchtige Art, die uns Modernen vielleicht angenehm, sicher aber nach einigen Jahrzehnten altfränkisch ist. Das ist schade, weil mir mehr als manche andere Niederschrift dieses Buch das Quellenwerk für eine historische Betrachtung der Bewegung zu sein scheint. Es hält sich vortrefflich aus den Parteien, sucht Pankok, Schultze-Naumburg wie Olbrich, Behrens und Riemerschmid aus sich selber gerecht zu werden, und legt klar auseinander, was im ersten Anblick verworren scheint. Jedenfalls, wenn sich die historische Auffassung später in seinem Rahmen bewegte, könnten wir uns nicht über Mißverständnisse beklagen, d. h. wir Modernen, in dem, wie wirs erlebten und liebten. Da aber in den zehn Jahren — die letzten Ausstellungen habens gezeigt — die Klärung erreicht ist und nun die Anwendung ins Breite beginnt, können wir wohl hoffen, daß wir ein bißchen recht behalten. Und so wird dieses Buch wohl nicht nur ein guter sondern auch erfolgreicher Anwalt sein. Es ist bei Klinkhardt & Biermann erschienen und gut ausgestattet. S.

Das Benrather Schloß

scheint nun doch vor dem drohenden Verkauf gesichert, obwohl der Haus- und Landwirtschaftsminister auf die Eingabe des „Rheinischen Vereins für Denkmalspflege und Heimatschutz" (siehe Januar-Heft d. J. Seite 33) erklärt haben, daß es, namentlich was den Park angehe, überschätzt würde. Man will nun von dem Park das Stück abnehmen, was sowieso schon durch die Kölner Chaussee abgetrennt ist. Dagegen wird man kaum etwas sagen können, wenn der Krone am Verkauf dieser Grundstücke soviel gelegen ist, daß sie eine Parzellierung vornimmt.

Dagegen ist der Jägerhof in Düsseldorf als kunsthistorisch wertlos erklärt worden und also nachwievor in Gefahr parzelliert zu werden. Wer einmal sich an dem Hofgarten in Düsseldorf gefreut hat, weiß auch, wie ungeheuerlich dieser Plan ist und wie wenig er auf richtigen Voraussetzungen beruht. Freilich, wer nach dem Rezept der vergangenen Jahrzehnte seine schlichte Front nur als Fassade betrachten wollte, würde zugeben müssen, daß nicht allzuviel Detailkunst daran verwandt wurde. Und nachdem die Aachener das entzückende Werk ihres Stadtbaumeisters Couven abgebrochen hätten, könnte auch seine Düsseldorfer Schöpfung, als weniger bedeutend, fallen.

Es wäre eine traurige Ironie, wenn man jetzt, wo die Erkenntnis allgemeiner wird, daß ein Bauwerk erst in der richtigen Berechnung zur Umgebung vollkommen wird, gerade diesem Musterbeispiel zu Leibe gehen wollte. Es gibt in der „Gartenstadt" Düsseldorf nichts Schöneres, als den Blick von der sogenannten Goldenen Brücke über den Springbrunnen aufs Jägerhofschloß. Wie es am Ende der breiten Allee dasteht mit dem turmartig vorgebauten Mittelstück und den beiden schlichten Seitenflügeln: das ist ein feineres und selteneres Kunstwerk als manche berühmte Fassade. Nur, daß wir aus der nun glücklich überwundenen Sucht nach Detail-Vorlagewerk für diese Dinge noch wenig geschärfte Augen haben. Ohne diesen Kern ist der berühmte Hofgarten zu Düsseldorf ein Fragment, das gewiß noch sehr schöne Bäume und Teiche aber nicht mehr jenen künstlerischen Zusammenschluß hat, den man immer wieder entzückt bewundert.

Nun heißt es ja, die Stadt Düsseldorf würde der Krone das Schloß abkaufen; und nichts scheint selbstverständlicher als diese Ehrenpflicht, die außerdem noch eine praktische Nötigung an sich hat: der zugehörige Hofgarten vor dem Schloß muß der Stadt auf jeden Fall erhalten bleiben. Aber darüber verbreiten sich gerade die sonderbaren Gerüchte, daß die Stadt selber das Parzellierungsgeschäft machen wolle. Zwar soll dabei nur ein Streifen an der Jägerhofstraße zum Opfer fallen; aber auch das wäre schlimm genug. Selbst wirtschaftlich betrachtet, darf das nicht geschehen: der Hofgarten ist ein Betriebskapital der Stadt Düsseldorf, dessen sie in den nächsten Jahren immer mehr bedürfen wird. Wie schon oft dargelegt wurde: liegt die Zukunft Düsseldorfs nicht so sehr in seiner eigenen Industrie, als darin, daß sie die Hauptstadt vom niederrheinisch-westfälischen Industriebezirk wird, d. h. eine Vergnügungs- und Luxusstadt. Sie muß ihren glänzenden Charakter bewahren und steigern und darf auf nichts verzichten, was ihren Ruf als Gartenstadt ausmacht.

Daß der Jägerhof unbenutzt und tot daliegt, ist freilich ein Fehler in der Rechnung, am meisten für die Krone, der die Verwaltungskosten bleiben, indessen die Bewohner Düsseldorfs das Vergnügen daran haben. Man sollte meinen, die Stadt müßte eine würdige Verwendung dafür haben, obwohl die Raumverteilung des Gebäudes tatsächlich eine sehr ungünstige für den modernen Gebrauch ist. In den Zeiten, wo man für Millionen die Hohkönigsburg als bloßes Schaustück restauriert und wo man die Heidelberger Schloßruine nur mit Protesten vor dem Ausbau bewahren kann: berührt es eigentümlich, daß dieses wohlerhaltene und schöne Schloß an seinen unpraktischen Räumen zugrunde gehen soll. Es wäre einer Stadtverwaltung von so großem und kühnem Zug wie in Düsseldorf unwürdig, wenn an dem äußeren Zustand von Schloß und Garten auch nur das geringste geändert würde. S.

Vor Andernach

soll die Werftanlage stromauf verschoben werden. Das könnte uns Kunstfreunden gleichgültig sein, wenn dadurch nicht das große Stück vom Rheintor bis zum Bollwerk zur Bebauung frei würde, wodurch dann endlich die Gelegenheit gegeben wäre, der traurigen Rheinansicht etwas von der sauberen Freundlichkeit anderer Rheinstädtchen zu geben. Umsomehr, als hier die Bahn hinter der Stadt vorbeiführt und nicht wie vielfach sonst die Stadt mit häßlichen Viadukten begräbt. Außer dem alten Rheinkran, dem „Runden Turm", dem „Rheintor" und dem Bollwerk ist von der alten Stadt am Ufer wenig geblieben als trauriges Gerümpel; das ist besonders schade, weil seine Türme dem rheinauf Fahrenden schon meilenweit einen lockenden Augenpunkt geben, der dann so traurig enttäuscht. Es müßte alles darangesetzt werden, durch eine einheitliche Bebauung der vernachlässigten Rheinansicht ein schöneres Gesicht zu schaffen. Nicht aber etwa im Stile Bacharachs mit historisch aufgeputzten Giebeln, sondern im Sinn jener freundlichen Bürgerhäuser, wie sie in der Rheinfront von Boppard so angenehm auffallen! Daß so etwas auch ohne die unbedingte Historie zu machen ist, kann man schon heute an dem Wirtshaus sehen, das nach dem Brande rechts dem Rheintor angebaut ist und trotz seiner modernen Halle vortrefflich wirkt, ja noch besser wirken würde, wenn es die altmodische Bedachung an dem erkerartigen Vorbau nicht hätte. S.

Die Erpeler Ley

ist ein vulkanischer Kegel dicht am Rhein gegenüber Remagen, und von allen Bergen längs dem Strom zieht er eine der schönsten Silhouetten in die Landschaft, auf Meilen ihren Eindruck bestimmend. Schöner als bei anderen Bergen ist bei ihm die Linie seiner runden Kuppe, die sich vom Land her in sanftem Bogen aufwirft und zum Rhein steil abfällt. Seit meiner Jugend sehe ich daran mit Trauer die Basaltbrecher ihre zerstörende Arbeit tun und dennoch behält er seine starke Wirkung. Nun aber las ich in der Koblenzer Zeitung, daß „bei dem gestrigen Kaisergeburtstagsessen für den Bau eines Bismarckdenkmals auf der Erpeler Ley 21 000 Mark gezeichnet" seien. Das ist kein glücklicher Plan; auf einem Waldberg kann ein solcher Turm gut aussehen, auf diesem vulkanischen Kegel nie; so wird der Heimatschutz wieder einmal wie bei dem Lorelei-Denkmal Einspruch erheben müssen. S.

Vom Bodensee.

In dem Dorf Mannenbach am Untersee gibt es ein sehr interessantes altes Kirchlein, das von einer katholischen Stiftung von Ermatingen aus verwaltet wird und in früherer Zeit mit der Reichenau zusammenhing. Unter der Tünche im Innern schimmerten gotische Wandbilder durch, die die Wände und das Chor füllten und bis an die Decke reichten. Einige bloßgelegte Fetzen von ihnen zeigten eine auffallende Eigenart der Bewegung und die leuchtende Farbenkraft all der Bilder jener Zeit. Es nützte nichts, darauf aufmerksam zu machen, daß man sich um

diese Fresken kümmern sollte. Man beschloß, die Kirche wieder neu zu tünchen. Dann wurde der thurgauische Heimatschutzbund gegründet, und ich machte einen der an der Gründung beteiligten Herren mobil. Mit welchem Erfolg, weiß ich nicht, da ich verreiste. Aber an dem, was ich bei einem kürzlichen Besuch fand, sah ich, daß die Verwaltung der Kirche zuerst die Maurer drüber her gelassen hatte; denn die Bilder fehlten an einer großen Stelle, und wo früher die alten Farben durchschimmerten, war frischer, brauner Kalk aufgestrichen. Zum Glück hatte dann aber eine energische Einmischung noch rechtzeitig den größeren Rest retten können. Nun nahm man wenigstens einen Gipser, der die Wände so aufs Ungefähr abkratzte. Was von den Bildern mit verschwand, läßt sich natürlich nicht feststellen. — Auf dem Boden standen ein paar schöne, aus Holz geschnitzte gotische Heilige; auch sonst hatte das Kirchlein noch einen Haufen netter alter Statuen. Ein Mitglied der Kirchenverwaltung, das „in Altertümern macht", bot zweihundert Franken für den ganzen Krempel. Aber man war schlau. Man „berichtete" nach Zürich über die „Alten Heiligen", und eine Woche später war ein Teil davon für 400 Franken dorthin verschachert. Dabei besaß natürlich ein jedes der Holzbilder soviel Wert. Nun aber -- leider zu spät, denn das Beste war weg -- hörte der Historische Verein von der Geschichte und sicherte dem Kirchlein den Rest. -- So tun Leute, deren Bildung und Beruf, sollte man meinen, ihnen den Wert klar machen, den die Überbleibsel vergangener Kultur in einer Gegend haben. Ich will gar nicht einmal so stark betonen, daß diese Gegend im Kreis der alten deutschen Reichenau liegt.

Norbert Jacques.

Im Karlsruher Kunstverein

hat Rudolf Hellwag eine größere Kollektion englischer Landschaften und Marinen ausgestellt. Sie bestätigt aufs neue, was für eine wesentliche Bereicherung die Entwicklung der Karlsruher Landschaftsmalerei Hellwag verdankt. Von der gediegenen Grundlage der Schönleber-Schule ausgehend, hat sich seine Naturinterpretation in den letzten Jahren in unausgesetzter Steigerung zu der Höhe einer freien und selbständigen Beherrschung ihrer künstler'schen Aufgabe durchgerungen. Die entscheidende Wendung, mit der sein Aufschwung beginnt, liegt in dem Loskommen von der noch im Gegenständlichen befangenen Landschaftsschilderung, in der Umwertung des Objekts in malerische Werte. Wenn es im Anfang scheinen konnte, als ob sich bei ihm das impressionistisch-koloristische Element damit etwas einseitig auf Kosten der Form entwickeln wolle, so hat er das in einer rechtzeitig einsetzenden Reaktion überwunden. In seinen neueren Bildern hat nicht nur die Kraft und Klarheit des Tons der Verfeinerung des Kolorismus standgehalten; sie lassen auch in der Festigkeit und Abgewogenheit des formalen Aufbaus nichts mehr vermissen. Was im besondern die Form betrifft, so geht er hier in seinen Landschaften entschiedener eigene und neue Wege als in den Marinen, wo die formale Gestaltung noch stärker von der Tradition abzuhängen scheint. Gleichzeitig mit Hellwag ist die jüngere Karlsruher Bildhauer-Generation durch Karl Albiker in einer interessanten Kollektion vertreten. In ihm verkündet sich ein echtes plastisches Talent, das in der Reinheit und Höhe der künstlerischen Anschauung an sich die strengsten Ansprüche stellt. In seinen größeren weiblichen Akten erscheint die Formanschauung noch etwas stark von dem Primitivismus Maillols inspiriert. Freier und unmittelbarer aus der Natur entwickelt zeigt sich sein plastischer Stil in den kleineren Arbeiten: Statuetten, weiblichen und männlichen Porträt- und Studienköpfen. Hier entfaltet sich der Kern einer eigenen künstlerischen Persönlichkeit. K. Widmer.

Ausstellung „Niederrhein".

In den schönen Ausstellungsräumen der Städtischen Kunsthalle in Düsseldorf hingen im letzten Monat Bilder der „Künstler-Verbindung Niederrhein". Unter den beteiligten Künstlern, die durchweg mit soliden Arbeiten vertreten waren, mußten unbedingt die Bilder von Walter Ophey auffallen, die von einer auffällig durchdringenden Naturanschauung Zeugnis ablegen. Die ideale Verbindung von Ausschnitt, Zeichnung und farbiger Impression gelingt ihm fast überall so gut, daß man nur leise ein wenig Ärgernis an der manchmal gar zu gewollten, gar zu nahe die Manier streifenden Pinseltechnik nimmt, die die Farbe in einem saftigen Klecks aufsetzt und dann den Pinsel senkrecht fortzieht, sodaß eine graziöse Spitze entsteht, die wie ein Schmelzhütchen im Töpferofen kokett umsinkt und so antrocknet. R. S.

Der Reinfall der Kunstgeschichte

mit dem Kölner Meister Wilhelm wächst sich zu einer Blamage aus, in der ziemlich alle altkölnischen Bilder unter dem Gelächter der unbeteiligten Zuschauer zu versinken drohen. In der „Kölnischen Zeitung" (Nr. 31 vom 10. Jan. 09 u. ff.) hat der Stadtarchivar von Köln, Professor Dr. Jos. Hansen, mit grimmigem Spott an Stelle Meister Wilhelms den im Jahre 1861 verstorbenen Restaurator Anton Lorent aus Brüssel eingesetzt; weil nachweisbar unter seinen Händen erst jener „Stil" entstanden sei, an dem die Kunstgelehrten ein halbes Jahrhundert lang ihren stilkritischen Scharfsinn übten. „Die Gemälde der altkölnischen Malerschule sind heute durchweg zwitterhafte Gebilde, ihre wahre Bedeutung im kunsthistorischen Entwicklungsprozeß kann nur ermittelt werden, wenn ihr echtes altes Gepräge wieder bloßgelegt und von modernen Surrogaten befreit wird." Hansen macht sich das grimmige Vergnügen, uns die Restaurations-Geschichte der altkölnischen Meister im einzelnen klarzulegen; und wenn man sich auch (den Spott gegen ihn selber wendend) fragen möchte, warum er nicht eher damit herausgetreten sei: so folgt man seinen Darlegungen doch mit dem beruhigten Gefühl, aus der Luftschiffahrt in nebligen Hypothesen wieder auf dem Erdboden nüchterner Forschung zu sein.

Daß nun freilich die „Madonna mit der Wickenblüte" auch in die Wäsche gegeben werden soll, will dem Gefühl nicht ohne weiteres ein, und der Direktor Hagelstange vom Wallraf-Richartz-Museum hat gewiß die Herzen der Kölner für sich, wenn er dagegen (gleichfalls in der „Kölnischen Zeitung") Einspruch erhebt und sagt: daß wir uns nur um ein schönes, liebgewordenes Ideal betrügen würden. „Bei der Kunstgeschichte liegt aber die Gefahr, daß ästhetisch-poetische Präsumtionen, Gefühlswerte, Stimmungsreize und andere Imponderabilien das Urteil bestimmen, bevor noch die kühle Quellenkritik ihre Aufgabe vollendet hat, besonders nahe", sagt Hansen wiederum als Quellenforscher, und daß die erste Aufgabe der Wissenschaft die Erkenntnis sei, die „auch auf kunsthistorischem Gebiete unter allen Umständen einem bloßen Spiel mit modernen Masken und übermalten Gewandstücken vorzuziehen sei". „Da eine ungewöhnlich befähigte Kraft zur Verfügung steht, die bewiesen hat, daß sie die Mischungsbestandteile übermalter Bilder zu trennen vermag, ohne dem Kern zu schaden, so ist der Weg klar vorgezeichnet."

Es ist im Grunde der selbe Restauratorenstreit, ob man die Venus von Milo oder die Otto-Heinrichs-Fassade mit oder ohne Ergänzungen haben will. Und es wäre wohl interessant, die Maler darüber zu hören, ob man eine zweifellos erkannte Übermalung beseitigen oder im Interesse einer liebgewordenen Gewohnheit lassen soll? S.

Wir haben uns an einige bekannte Maler mit der Bitte gewandt, ihre Ansicht hierüber mitzuteilen. Die eingegangenen Antworten werden in der nächsten Nummer abgedruckt. Die Red.

„Aus der Frankfurter Theater-Chronik" von Fedor Mamroth †.

Über Hebbels „Maria Magdalena": „Der Dichter fühlt nicht mit den Schmerzen derer, die er schildert, ja er scheint mit einer Art Lust auf das unabwendbare Verhängnis herabzublicken, dem er seine verzweifelnden Geschöpfe zum Opfer bringt. Es ist, als ob er mit größter Arglist Tierfallen aufstellte, Fallen für arme Narren des Lebens, und schon im voraus an der Qual der Gefangenen sich weidete."

* * *

Über „Geschäft ist Geschäft" von Octave Mirbeau: „Es gibt Leute, feine liebe, gescheite Leute, die keine blasse Ahnung davon haben, wie man es anstellen muß, um zu Besitz zu gelangen, und dann wieder gibt es wahre Virtuosen des Erwerbs, die kaum schreiben und lesen können, Rüpel und Kretins, in deren Gehirn sich alle Eindrücke des Weltganzen einzig und allein zu geschäftlichen Möglichkeiten umbilden. Das Rauschen eines Wasserfalles bringt sie auf die Gründung einer Elektrizitätsgesellschaft; die Kunde von einem furchtbaren Grubenunglück veranlaßt sie zu einer Spekulation in Kohlenwerten, und der Glanz eines Regenbogens regt sie zu einem neuen Hosenmuster an."

Über „Liebelei" von Arthur Schnitzler: „Von unseren Poeten darf man sagen, mit sanftem Hauche bläst er den Staub von den Dingen des Alltags, und ein großes feierliches Blühen wird allmählich sichtbar. Wir andern alle sitzen neben uns und sehen uns aufmerksam zu, und Reflexion ist das große Loch, in das jedes Schaffen fällt. Die Sonntagskinder des Lebens aber ziehen ruhig ihres Weges dahin, und wenn sie die Augen aufschlagen, wird die Welt jung und neu und der Moder begrünt sich und süße Weisen von nie gehörtem Klang ertönen weithin und das Vergängliche zeigt seine unsterbliche Dauer."

Nacktkultur.

Nach vielen und langen Reden noch eine kurze über die „Schönheitsabende". — Die Kardinalfrage war für den moralischen Deutschen: sittlich oder unsittlich. An zweiter Stelle erst kam der Zweifel, ob „künstlerisch" oder „nichtkünstlerisch"; und zwar in dem Sinn, daß der Unfug zu befürworten sei, wenn er sich als ein „künstlerischer" Unfug darstelle.

Ich gestehe offen, daß ich nie persönlich mich von diesem oder jenem überzeugt habe. Denn wenn die edelsten Körper unter edelster Regie die edelsten Nacktdarstellungen geben würden, das Prinzip bliebe gleich falsch und schlecht, da es keinen Weg zur Kunst führt, sondern von der irrigen Voraussetzung ausgeht, daß die Natur an sich irgendwie die Kunst zu ersetzen vermöge. Denn der Gedanke, der dieser Prostituierung menschlicher Schönheit zugrunde liegt, ist die Darstellung von Kunstwerken durch das Naturwerk, in diesem Fall durch den menschlichen Körper. Um diesen Punkt dreht sich die ganze Frage. Die Natur kann durch die Kunst verherrlicht werden, nicht aber die Kunst durch die Natur. Und weiter: Ein nackter Mensch in nackter Natur ist schön und selbstverständlich. Ein Aktmodell mit seidenen Strümpfen im Atelier oder Boudoir ist ohne weiteres gemein. Schön wäre es, wenn die Polizei erlaubte, daß in den öffentlichen Bädern ohne Badehose gebadet wird. Schöner wäre es, wenn sie das Tragen von Badehosen verböte. Häßlich ist es, wenn sie Nackttheater vor einem Salonpublikum legitimiert. R. S.

Rheinführer.

Es darf vielleicht in diesen Blättern einmal darauf aufmerksam gemacht werden, daß es heute keinen einigermaßen künstlerisch ausgeführten Rheinführer gibt. Ich denke hier nicht an Reisehandbücher oder Werke, die einzelne Abschnitte des Rheins kulturgeschichtlich behandeln, ich habe vielmehr jene zusammenklappbaren Streifen, die den Lauf des Stroms in Reliefkarte zeigen, im Auge. An und für sich ist der Gedanke dieser Rheinführer ein ganz guter, und eine gediegene Ausführung desselben wäre brauchbar zumal für eine kurze und flüchtige Bereisung des Rheins. So wie diese Rheinführer aber heute aussehen und auf den Bahnhöfen in den rheinischen Städten von Duisburg bis Mannheim feilgeboten werden, sind sie direkt ungenießbar. Es müßte doch nicht schwer sein, hier etwas Ordentliches und wirklich Vornehmes zu schaffen. Es ist in der Herstellung und Herausgabe von Führern und Karten schon vieles besser geworden, warum sollte hier eine Besserung unmöglich sein?

Otto Ernst Sutter.

Das neue 25-Pfennig-Stück.

In Heft 17 der „Werkstatt der Kunst" wendet der Künstler-Verband deutscher Bildhauer sich gegen das Resultat des vom Reichsschatzamt ausgeschriebenen Wettbewerbs um ein neues 25-Pfennig-Stück. Durch die Tagespresse wurde dieser Protest schon bekannt. 500 Modelle sind eingelaufen, deren Kosten für die beteiligten Künstler mit insgesamt 200 000 Mark berechnet wurden. Dagegen sind 4000 Mark in drei Preisen verteilt worden.

Mit Recht verlangt der genannte Verband im Namen der deutschen Künstlerschaft, daß derartige Preisausschreiben nicht allgemein ausgeschrieben, sondern auf eine Anzahl geeignet erscheinender Künstler beschränkt werden möchten. Das trifft nicht nur in diesem Fall, sondern auf eine große Mehrheit von Preisausschreiben überhaupt zu. Diesmal aber besonders ist es nicht recht begreiflich, weshalb urbi et orbi zur Beteiligung zugelassen wurde, da doch für eine solche Aufgabe nur die besten Kräfte in Betracht kommen, und da schon ein gleiches, ideales Ausschreiben des Dürerbundes, das überhaupt die Anregung in dieser Sache gegeben hat, in der überragenden Leistung Maximilian Dasios zeigte, daß wir nur wenige Künstler in Deutschland haben, die dem lange vernachlässigten Medaillenschnitt mit künstlerischer Vollkommenheit gerecht zu werden vermögen. R. S.

Feuersichere Strohdächer.

Wenn tatsächlich das ländliche Strohdach, das manchen Gegenden unserer weiteren Heimat lange Zeit ihre Nuance gab, bis es unter dem Druck der Schutzmaßregeln gegen Feuersgefahr allmählich zu verschwinden drohte, nicht nur im Bestehenden erhalten bleibt, sondern von neuem in die behördlich konzessionierten Dachbedeckungen eingereiht wird, so ist das der unermüdlichen Propaganda des Worpsweder Heimatschutzvereins und nicht zuletzt dem Maler Hans am Ende zu verdanken. Dieser veröffentlicht in Form einer Broschüre: „Das feuersichere Strohdach", die vom Schriftführer des Vereins, J. Kellner, Worpswede, zu beziehen ist, das Protokoll der letzten offiziellen, überaus günstig abgelaufenen Brandprobe mit der nach ihrem Erfinder Gernentzdach genannten feuersicheren Strohdachdeckung. Außerdem enthält das lesenswerte Heftchen eine genaue Beschreibung des Verfahrens und der Herstellungsmethode. Auch praktische Erfolge konnten schon mitgeteilt werden: im Regierungsbezirk Stade ist das feuersichere Strohdach neuerlich erlaubt, und die landwirtschaftliche Brandkasse in Hannover hat es in die Versicherungsklasse für „harte" Dachbedeckung (Schiefer, Ziegel usw.) eingereiht; das ist eine nicht zu unterschätzende Vorbedingung für die Wiedereinführung des Strohdachs auf dem Land.

Man darf diese harmlos aussehende Bewegung nicht als unwichtige sentimentale Altheimattümelei betrachten. Daß Strohdächer sich harmonischer in die Landschaft einfügen, als jede andere Dachbedeckung, weiß jeder, der die ländliche Bauweise in Schleswig-Holstein, Mecklenburg, im Schwarzwald, im Hannoverschen oder anderswo kennt. (Das Februarheft 1907 der „Rheinlande" zeigte schöne Typen des strohgedeckten Schwarzwaldhauses.) Daß seine praktischen Vorzüge groß sind, weiß jeder Einheimische, den neben den behördlichen Vorschriften wohl nur die verstärkte Feuersgefahr und die damit verbundenen hohen Feuerversicherungsprämien das altgewohnte Strohdach mit der scheußlichen Dachpappe vertauschen ließen. Und wenn es sich bewahrheitet, daß das neue Imprägnierungsverfahren die Strohbedeckung billiger, solider und feuerfester macht als jede andere Dachbekleidung, so hat man hier eine Tat getan, die weit über der sich aufs „Nur-Erhalten in jedem Fall" beschränkenden, unproduktiven General-Heimatschützlerei steht. R. S.

Der Rheingau in Gefahr?

Wie man weiß, ist die Schleppschiffahrt auf dem Rhein oberhalb St. Goar, besonders am Binger Loch, gehindert und die Reeder drängen auf die weitere Beseitigung der Klippen, womit sie natürlich bei der Preußischen Regierung Entgegenkommen finden und wirtschaftlich auch wohl verlangen können, sodaß man jetzt schon von einem festen Projekt sprechen kann, den Rhein von St. Goar bis Mainz mit einem Kostenaufwand von 31 Millionen zu regulieren. Nun hat sich aber herausgestellt, daß die Klippen im Binger Loch gleichsam als Schleuse stauend wirken und daß mit ihrer Beseitigung der Wasserspiegel im Rheingau fallen, das Grundwasser in der Sohle zurückgehen und dadurch die üppige Fruchtbarkeit der Landschaft (also ihre Schönheit) bedenklich gefährdet wird. So hat denn in einer Versammlung zu Hattenheim der „Verein für die wirtschaftlichen Interessen des Rheingaues" sich energisch gegen das Regulierungs-Projekt ausgesprochen und eine Beschwerde beim Ministerium wie im Abgeordnetenhaus beschlossen. P.

Berichtigung.

In dem Aufsatz von Karl Ebinghaus: „Hat sich der Geschmack in unsern Wohnungen gebessert?" im Februarheft ist ein Druckfehler zu berichtigen. Es muß dort überall heißen: statt Tscharrelmann Tscharmann. D. Red.

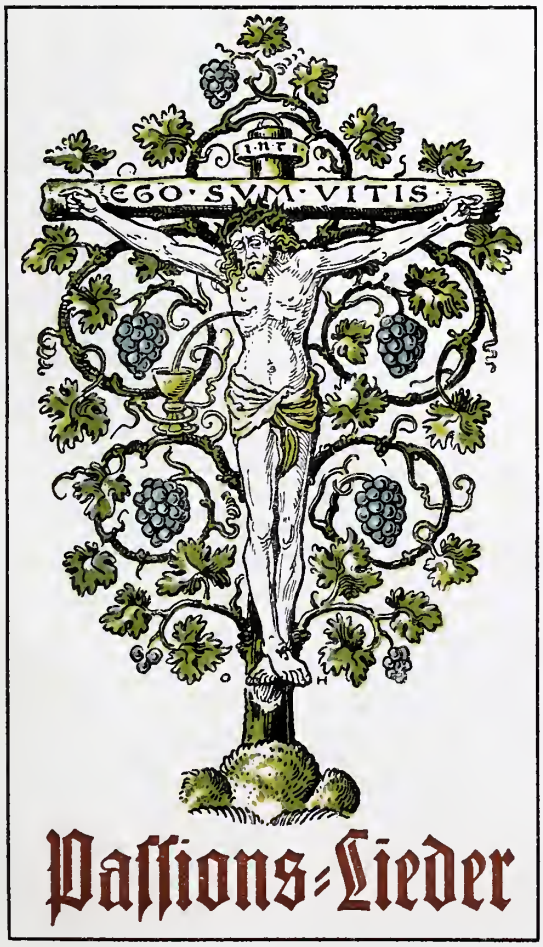
Herausgeber: Wilhelm Schäfer, Verlag der Rheinlande G. m. b. H. Druck A. Bagel, Düsseldorf. Papier: J. W. Zanders, B.-Gladbach.
Alle für die Redaktion bestimmten Sendungen sind an den Herausgeber W. Schäfer, Vallendar, erbeten.
Für unverlangte Manuskripte und Rezensionsexemplare wird keine Verpflichtung übernommen.

Alle vor dem 15. Oktober d. J. bestellten Bücher werden noch zum Vorzugspreise von 3.50 Mark abgegeben.

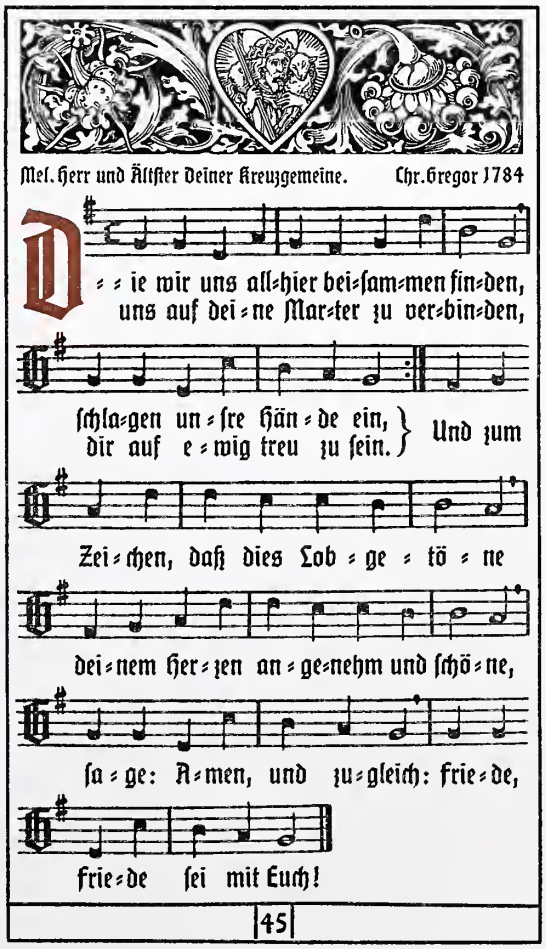
Evangelisches Gesangbuch für die Fürstentümer Waldeck und Lippe

Untenstehend führen wir zwei Probeseiten des neuen Gesangbuches vor. In sehr erfreulicher Weise hebt sich das mit Schrift, Initialen und Zierat nach Entwürfen von Otto Hupp-Schleißheim ausgeführte Buch von der üblichen Art der Ausstattung ab.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen der Fürstentümer und den Schriften-Verlag der Landeskirche zu Arolsen.



Passions-Lieder



Mel. Herr und Ältster Deiner Kreuzgemeine. Chr. Gregor 1784

Die wir uns allhier beisammen finden,
schlagen unsre Hände ein,
uns auf deine Marter zu verbinden,
dir auf ewig treu zu sein. } Und zum
Zeichen, daß dies Lobgetöne
deinem Herzen angenehm und schöne,
sage: Amen, und zugleich: friede,
friede sei mit Euch!

45

Schrift und Schmuck „Liturgisch"
von Gebr. Klingspor, Offenbach am Main

IPHIGENIE AUF TAURIS

EIN
SCHAUSPIEL
VON
WOLFGANG VON GOETHE

ZWEITER AUFZUG · I. AUFTRITT

ORESt

Es iſt der Weg des Todes, den wir treten:
mit jedem Schritt wird meine Seele ſtiller.
Als ich Apollen bat, das gräßliche
Geleit der Rachegeiſter von der Seite
mir abzunehmen, ſchien er Hülf' und Rettung
im Tempel ſeiner vielgeliebten Schweſter,
die über Tauris herrſcht, mit hoffnungsreichen,
gewiſſen Götterworten zu verſprechen;
und nun erfüllet ſich's, daß alle Not
mit meinem Leben völlig enden ſoll.
Wie leicht wird's mir, dem eine Götterhand
das Herz zuſammendrückt, den Sinn betäubt,
dem ſchönen Licht der Sonne zu entſagen!
Und ſollen Atreus' Enkel in der Schlacht
ein ſiegbekröntes Ende nicht gewinnen;
ſoll ich wie meine Ahnen, wie mein Vater
als Opfertier im Jammertode bluten:
So ſei es! Beſſer hier vor dem Altar,
als im verworfnen Winkel, wo die Netze
der nahverwandte Meuchelmörder ſtellt.
Laßt mir ſo lange Ruh', ihr Unterird'ſchen,
die nach dem Blut ihr, das, von meinen Tritten

Behrens-Antiqua und Schmuck
von Gebr. Klingspor, Offenbach · M

Epen und Dramen aus fremden Zungen

Druck von Gebr. Klingspor · Offenbach a. M.

Or, c'était entre deux de ces collines, au fond d'une des gorges étroites où viennent finir les vallées, qu'habitait, il y a quelques années, un jeune homme, appelé Herman Cloffer, dont aujourd'hui les vieillards répètent souvent l'histoire à leurs fils. Nous la donnerons ici, non telle qu'on la raconte dans la montagne, mais telle que le ministre de Badenwiller nous l'a fait connaître, avec tous ses détails et tout son enseignement; car il avait aimé Herman dès son enfance, et avait reçu ses confidences à son lit de mort.
Herman était fils d'un maître d'école. Son père lui avait donné quelque instruction: il savait un peu de latin, jouait du violon, et parlait le français assez facilement; aussi l'appelait-on dans le pays maister Cloffer.
S'étant occupé dès son enfance, comme tous les habitants de la montagne, à tailler le sapin avec son couteau, il avait insensiblement pris goût à ce travail, et était arrivé à sculpter des jouets d'enfants avec une certaine délicatesse; mais un voyage qu'il fit à Bâle lui permit de voir quelques boiseries gothiques, et ce fut pour lui comme une initiation. Il comprit ce que c'était que l'art, et où la patience humaine pouvait atteindre. Dès lors sa vocation fut décidée; laissant là les jouets auxquels il s'était auparavant appliqué, il se mit à sculpter sur bois tout ce qui frappait ses yeux, étudiant les moindres détails, achevant pour recommencer, et recommençant pour achever encore, ne laissant, enfin, rien en arrière, et travaillant avec le fervent amour de l'œuvre et pour elle seule.
Cette consciencieuse application ne tarda pas à amener des résultats. Ses essais, d'abord incorrects et confus, devinrent plus fidèles, plus nets, plus hardis; les difficultés

Behrens-Kursiv und Schmuck
von Gebr. Klingspor · Offenbach a. M.

Neue Bücher

Oskar Delinger
Breslau und Leipzig

Kulturentwicklung

Das lebhafte Interesse, mit welchem sich die Gegenwart den Fragen über Wesen, Grundlage und Ziele der Kultur zuwendet, ist ein beredter Ausfluß der Empfindung, daß wir wieder einmal an dem Wendepunkt zweier Zeitalter stehen, daß neue Kulturgestaltungen im Werden sind. Die alten, durch Tradition und Geschichte ehrwürdig gewordenen Hüllen können die neuen Triebkräfte und das stürmische und berechtigte Verlangen, dem modernen Leben in all seinen Verzweigungen und Versuchen die ihm gemäßen Formen zu geben, nicht mehr in sich bergen. Dieser Kampf, ein Kulturkampf in dem tiefsten Sinne des Wortes, ist in der Geschichte des Geistes zu wiederholten Malen ausgefochten worden. Auf der einen Seite stehen die historischen Mächte, die Mächte des Beharrens, die Schöpfungen der Tradition und der Vergangenheit, die zu tiefverwurzelten Bedürfnissen unseres Lebens und unserer Bildung geworden sind.

UNSER Verein hat in aller Stille mit ersten Künstlern eine Feier vorbereitet, die dem Andenken eines der liebenswürdigsten Meister unter den Komponisten gewidmet sein soll. Wolfgang Amadeus Mozart, mit Recht der «Göttliche» genannt, wurde am 27. Januar 1756 geboren. Seinem Genie verdanken wir eine Fülle der wunderbarsten Musikschöpfungen. Gleich bedeutend in der Kirchenmusik, Symphonie und Oper, war es ihm möglich, in der kurzen Zeit seines Lebens einen geradezu erstaunlichen Melodienreichtum zu entfalten. Seine tiefe

Kunst ist längst über die Gauen des deutschen Vaterlandes hinaus gedrungen, und viele seiner Lieder leben im Volke als köstlicher Besitz. Was erschuf, aus der Tiefe seines kindlichen Herzens, aus der Fröhlichkeit seines heiteren Gemütes heraus, entzückt alle. So wollen wir der Wiederkehr seines Geburtstags eine Feier weihen, mit einem Programm, das dem Namen dieses großen Meisters würdig ist. Unser Konzert findet am 27. Januar 1909 im Palmengarten statt, wozu wir Sie hiermit freundlichst einladen.

Stettiner Liederkranz

Oben Eckmannschrift, unten Behrensschrift und Schmuck von Gebr. Klingspor, Offenbach am Main.

BRUNNEN
VERSANDT
CISSARZ
BADEKUR, TRINKKUR, INHALATORIUM, GRA-
DIERBAUTEN, HEILGYMNASTIK UND MASSAGE
GEGEN HERZKRANKHEITEN, GICHT, RHEUMA-
TISMUS, SKROFULOSE, FRAUENKRANKHEITEN
NERVEN- UND RUECKENMARKSLEIDEN
BAD:NAUHEIM

Ludwig von Hofmann:
Ufer bei Messene.

Ludwig von Hofmann: Pferde am Waſſer (Paſtell).

Ludwig von Hofmann.

Trotzdem Ludwig von Hofmann lange ſchon zu den Künſtlern gerechnet wird, die über zeitgenöſſiſche Kritik hinausgewachſen zu ſein ſcheinen, ſtellt ſeine Kunſt ſich nicht ohne weiteres ſo ſelbſtverſtändlich dar, wie eine Schule, die Probleme nur im Maleriſch-Techniſchen ſah, anzunehmen ſchien. Zwar iſt ſie problematiſch, am wenigſten aber wohl im Handwerklichen; keineswegs jedoch iſt ſie als ein ſchon gelöſtes Problem zu betrachten, und noch hat ſie ſich nicht zu jener Selbſtverſtändlichkeit gerundet, die endgültige Reſultate ergibt.

Das mag daran liegen, daß das Publikum, deſſen Kunſtgenuß lange in techniſche Fachfragen eingeklemmt war, allmählich begreift, daß der Impreſſionismus nur eine Elementarſtufe in der neuen künſtleriſchen Entwicklung bedeutet, und Künſtler ſieht, die über dieſe hinausſchreitend, alte Werte — die freilich für alle Genießenden im Grund die höchſten, wenn nicht gar die einzigen ſind, die künſtleriſches Schaffen ihnen zu bieten vermag — der Kunſt und der Menſchheit wiedergeben. Dieſe Werte hängen nicht am Techniſchen; primitive wie komplizierte Zeiten haben ſie ſelbſtändig geſät, und man hat verſucht, ihnen in dem Wort Ethik einen Namen zu geben. Durch dieſen wie

Einkehr anmutenden Fortschritt entstehn wesentliche Wandlungen in der Kunstanschauung, die vertieft und wieder mehr auf das Innerliche gerichtet wird.

Hofmanns künstlerische Persönlichkeit erscheint ganz in jenem Wesen des Zeitgeistes begründet, der die Gegenwart mit hoffnungvollen Zukunftahnungen durchschwängert, ohne verschwenderisch mit Erfüllungen zu sein. Sie reiht sich in jene heute nicht mehr seltene Menschlichkeit, die zwar als schöpferische Spielart nie gefehlt hat, in unserer unruhigen, gärenden Epoche aber mehr als jemals in der Kunst erscheint. Ich meine jene Geister, die wie ein Doppelklang zwischen zwei Saiten der Kunst zu schweben scheinen: Dichter, die Musiker und Maler, die Dichter sind. Einer leidenschaftlichen, fast grenzenlosen Künstlerseele enthält die Natur das Talent, die handwerkliche Vollkommenheit auf einem abgegrenzten Gebiet vor und treibt so ein tragisches Spiel, über das uns nur die starke Hoffnung hinaushebt, daß es nichts als Vorwehen künftiger großer Geburten sei. Denn wir Optimisten glauben, daß unsere Kunst weder abwärts gleitet noch auf randloser Ebene sich hinschleppt. Wir glauben an ihren Aufstieg und meinen zu sehn, daß das Genie schon Wege voraus-eilt, auf denen das erdenschwere Talent nur langsam nachzufolgen vermag.

So erklärt es sich, daß in unsern Tagen Künstler leben, deren Genialität unbedingte Größe verspräche, klebte nicht das unumgängliche Talent tastend und suchend, zerlegend und formend an der Materie. So kommt es, daß die wenigen, die allseitig als Große anerkannt werden, in der Gärungszeit der „Kunsttechnik" sich vorsichtig zurückhielten, und daß andere, deren Größe die Materie ist, wohl den Kulminationpunkt einer künstlerischen Gemarkung bedeuten, aber nicht als Sterne erster Klasse am Firmament der Kunst die ewig wechselnden Zeiten leuchtend überdauern. So geschieht es endlich, daß die verständigsten Kunstfreunde sich von dem lange herrschenden Handwerklichen oder Technischen der Kunst freimachen und ihren Blick unter die Oberfläche senken, um einen in jahrelanger Brachkultur wieder jungfräulich gewordenen Boden zum eigenen Vorteil neu zu beleben.

Diese Gesichtspunkte mögen einiges Licht auf das künstlerische Bild Ludwig von Hofmanns werfen. Wohl jeder Freund seiner Kunst hat die sonderbar plötzlichen Wandlungen erlebt, die oft von Bild zu Bild geschehen und ihn von ekstatischer Zustimmung jäh in enttäuschte Ablehnung stürzen. Wer eben die köstliche Spontaneität künstlerischer Intuitionen freudig genoß, quält sich gleich darauf mit der unerquicklichen Mühsäligkeit harter Malerei und kann nicht begreifen, wie in einem Wesen sprudelnde Genialität und unsicheres Talent so nahe beieinander zu hausen vermögen.

Diesen Zwiespalt sich zu erklären, könnte man wohl annehmen, daß das Talent des Künstlers, den Grenzen der Gegenwart unterworfen, nicht so stark sei, daß es der genialen Intuition zu folgen vermöge. Diese Hypothese wird noch einleuchtender, wenn man beobachtet, wie seine großdimensionalen Bilder schabloniert, kalt und tot, oft kleinlich und steif wirken, während die Werke, denen man eine erste Niederschrift ansieht, vor allem aber die Pastelle, der berückende Ausdruck einer reichen und selbstverständlichen Kunst, unmittelbar, warm und voller Leben und Farbe, großzügig und wunderbar schmiegsam in der Form sind. Am lebhaftesten aber ist dieser Eindruck bei einem Vergleich der Skizzen zu dekorativen Wandgemälden mit den ausgeführten Arbeiten selbst, so lebhaft, daß man unwillkürlich fragt: warum stehn nicht die Skizzen an der Wand? Denn in ihnen liegt mehr Vollkommenheit, als in der vom Auftraggeber vielleicht verlangten „Fertigkeit" der großen Abschriften.

Rein aber und ungetrübt ist die Freude an Hofmanns Kunst, wenn man bei den kleinen Arbeiten verweilt. Aus ihnen sprechen immer neue Schönheiten zu dem empfänglichen Geist des Beschauers, aus ihnen scheint eine neue Welt zu erstehn, die wir erst in der Zukunft verwirklicht zu hoffen wagen, eine Welt, die Böcklin und Marées vielleicht als erste uns verlockend gezeigt haben, der jetzt ein großer Schweizer ständig neue Sehnsüchtige gewinnt, und zu der auch Hofmann mit leidenschaftlicher Gebärde hinüberweist.

Das ist die Welt der menschlichen Schönheit, in der Kleider nicht als frivole Verhüllung der Nacktheit, sondern als ihr Schmuck gelten, eine Welt, in die Tausende schon sich hineinsehnen. Nicht daß wir in der Art der „Schönheitapostel" und Nacktkulturmenschen die Wirklichkeit und das gemeine Leben fliehn wollen; nur will der menschliche Geist nicht mehr die Kunst sklavisch an Frack und

Korsett, an Eisenbahn und Automobil, an Absinth und Austern gekettet wissen. Wenn wir unsere lebendige Schönheit schon verhüllen, so wollen wir doch wenigstens in der Kunst von dieser Schönheit wissen, die dieselbe ist und ewig bleiben wird wie vor tausend Jahren.

Hofmanns Kunst spricht das Pathos der Nacktheit. Dies Pathos ist nicht Manie, sondern der Ausdruck eines überaus feinen Verständnisses für die Herrlichkeit des nackten Leibs. Nacktheit ist immer pathetisch. In aller Nacktheit liegt eine unendliche Weihe, die an jungfräuliche Natur erinnert. Und wirklich legt Hofmann sogar in die Landschaft dies heilige Pathos. In einer Reihe Studien von einer griechischen Reise hat er überzeugend gezeigt, wie die Natur aussieht, wenn wir unsere Augen entblößen von Vorurteilen und Konvention; wie ein Land, auf dem Städte mit moderner Industrie schwitzen, aussehn kann, wenn wir es mit schönen Augen betrachten. — Ja, selbst seine Pferde, deren rassige Schönheit er bewußt und gern den weichen Formen junger Menschen als Gegensatz zur Seite stellt, erwecken überraschend den Eindruck der Nacktheit. Und nie könnten Gewänder so schön sein, wenn man nicht sähe und fühlte, daß sie nur die Nacktheit umschmeicheln.

Ein eigener Reiz geht von seinen nackten Körpern aus. Man kann garnicht sagen, daß sie immer gut gezeichnet seien, obwohl er zeichnen kann. Aber sie strömen eine lebendige Wärme aus, die atmende Haut ist vibrierend und verführerisch, selbst da, wo breite Flächen und derbe Konturen nur eine Andeutung zu geben scheinen, und wo die bewegte Farbigkeit des Fleisches eigentlich nur in einer raffinierten Farblosigkeit beruht. Zeigen Hans von Marées' Akte eine fast skulpturale Ruhe, so sind Ludwig von Hofmanns nackte Menschen selbst in der Ruhe bewegt. Gern vergleichen wir Schreibenden — vielleicht ist es ein Fehler — Künstler mit Künstler und Kunst mit Kunst. Und auch dieser Vergleich drängt sich mir auf: daß Marées' Malerei Bachs tiefernster und zugleich feuriger Musik, die Hofmanns aber Mozarts tändelnder Weise, lächelnd auch im Feierlichen, gleiche. Das Studium der Tänze von Ruth St. Denis, in der er eine lebendige Ergänzung seiner Phantasie gefunden hat, gibt seinen späteren Arbeiten einen wunderbar sicheren Rhythmus. Die Bewegungen seiner tanzenden Frauen erscheinen so sicher und selbstverständlich, wie man es nicht vermuten sollte, wenn man die fast aphoristisch zu nennende Zeichnung näher besieht. Leider verliert sich die Anmut der Lebendigkeit, wenn in größeren Kompositionen die Aufgabe zu lösen war, viele Menschen in rhythmisches Gleichgewicht und in inneren Zusammenhang miteinander zu bringen. Das gelingt in einzelnen Gruppen oft prächtig, im Ganzen aber fast nie bedingungslos. Es ist, als hätte er vor dem großen Rahmen die Dispositionsfähigkeit verloren, als reichte die Schaffenskraft dieses Künstlers, der ein Räumchen Welt wie ein Paradies zu gestalten vermag, nicht über diese engen Grenzen hinaus. Was man von den kleinen Bildern erhoffte, daß er nämlich ein großer Monumentalmaler sein möge, trifft nicht ein. Man hat plötzlich das Gefühl, als seien diese großen Flächen mühsam mit Figuren ausgefüllt, denen aus rein dekorativen Gründen irgend eine Stellung gegeben ist, die gar oft steif und bewußt erscheint. Die wehenden Gewänder erstarren, der Pinsel scheint die großen Farbmassen nicht bewältigen zu können und fängt an, „ausführend" zu tüfteln und zu stricheln; die schönen duftigen Farben der Skizzen werden kalkig oder wächsern, und die Süße der nackten Leiber entartet in Süßlichkeit. Glaubte man eben noch einem unmittelbar und spontan schaffenden Künstler zu lauschen, meint man nun einen kühlen Dekorateur zu sehn, der nicht mit dem Herz, sondern mit dem Verstand malt.

Bei manchem andern könnte diese Enttäuschung zu einem endgültigen Verzicht führen. Wer uns aber einmal den Beweis seines Werts gegeben hat, wer einmal zeigte, daß er nicht nur Macher sondern Schöpfer ist, den läßt die Zuneigung nicht so leicht, um so weniger, wenn man fühlt, daß der Künstler den Könner überragt. Dann empfindet man vielleicht die menschlich-kindliche Regung, die oft gerade wegen der Schwächen liebt.

Freilich darf solche Empfindsamkeit nicht in die Kritik eingreifen. Doch braucht auch diese nicht dort zu verzichten, wo der Augenblick eine Hoffnung unerfüllt läßt. Ich für mein Teil habe das bestimmte Gefühl, dieser sonderbare Widerspruch: daß Hofmann, der einer der Wenigen sein könnte, uns wieder Fresken, Monumentalbilder zu malen, bisher keine Monumentalbilder malen

konnte, liege nur darin, daß der Stil für den Ausdruck im Großen nicht gefunden oder nicht richtig gewählt ist. Denn immer wieder wendet man sich den andern Sachen zu und fragt unwillkürlich immer wieder: warum stehn nicht die Skizzen an der Wand? Die Technik dieser Skizzen geht weit über das Skizzenhafte hinaus und erscheint wie die starke Prägung eines eigenartigen Stils, der gerade zur Anwendung für Wandbilder verlockt. In einigen dekorativen Supraporten Hofmanns sah ich schon diese geschlossene Fläche, diese breite Kontur vortrefflich angewandt. Weshalb nur malt er seine Fresken so ganz anders? Weshalb gibt er der Wand nicht die große, ruhige Technik, die sie verlangt? Aus dem Vorhandenen, das ihm fast fertig zur Verfügung steht, könnte er einen Stil für die Wand schaffen, der sicherlich erkennen lassen würde, daß es nur ein Irrtum war, wenn man bedauernd verzichtete, Hofmann neben Hodler als Monumentalmaler unserer Zeit zu sehn.

Robert Schwerdtfeger.

Ludwig von Hofmann wurde am 17. August 1861 in Darmstadt geboren. Er war Meisterschüler von Ferdinand Keller in Karlsruhe und arbeitete später einige Zeit in Paris. Als Professor an der Großherzoglichen Kunstschule lebt er in Weimar.

Ludwig von Hofmann: Zeichnung.

Ludwig von Hofmann:
Wandbilder für eine Museumshalle.

Ludwig von Hofmann:
Wandbilder für eine Museumshalle.

Ludwig von Hofmann:
Wandbilder für eine Museumshalle.

Ludwig von Hofmann:
Pastellbild.

Ludwig von Hofmann:
Notturno (Ölbild).

Das Möbel als Schmuckstück. Zur Altherr-Ausstellung in Elberfeld.

Alfr. Altherr: Stuhl aus dem Damenzimmer.
Ausführung: Heinr. Schaette & Co., Elberfeld.

Mag es gewagt sein, mit einer so rebellischen Verknüpfung von Begriffen schon in der Überschrift den Schein der Auflehnung gegen alle bessere Einsicht einer „kunstgewerblichen" Gegenwart auf diese Zeilen zu werfen, so wüßte ich doch nicht einfacher die handwerkliche Kunst zu charakterisieren, deren reifende Erfolge Alfred Altherr in seiner Elberfelder Ausstellung zeigt. Ist doch nicht eine bedingungslose Vollkommenheit der Wert dieser Arbeiten, sondern das Versprechen eines wirklichen Fortschritts der Möbelarchitektur, dem man um so lieber und freudiger glaubt, wenn man trotz allem Spähen lange nichts mehr als ein Würgen und Schlukken an hastig verschlungenen Stilreminiszenzen und schwer verdaulichen modernen Theorien beobachten konnte.

Alfr. Altherr: Stuhl für ein Herrenzimmer.
Ausführung: Aug. Schmidt & Co., Elberfeld.

Wir sind nämlich in gar nicht langer Zeit von einem Extrem ins andere geraten. Einer sinnlosen Formenprasserei ist eine zwar sinnvollere, aber jesuitisch-heuchlerische Schmuckaskese gefolgt, die wohl den Zweck als Schönheit, nicht aber die Schönheit als auch einen Zweck anerkennt. Zwar ist ein innerer Reichtum wohl Vorbedingung zu solcher Genußfreudigkeit, und ihn zu erringen, arbeiten wir noch. Doch spricht sich immer unzweideutiger die müde Mehrheit der schaffenden Gegenwart dahin aus, daß Zweck als Schönheit schon das Ziel sei, zu dem wir strebten, und streckt sich, um auszuruhn, und bettet sich auf das als falsches Resultat gezogene Prinzip des Zwecks an sich, der Konstruktion als solche.

Sogar ist das den Ausschlag gebende Publikum — wo träte unmißverständlicher als in der Möbelei dessen Bedeutung als letzte kritische Instanz zu Tag — von dieser falschen Schlußfolgerung angesteckt. Fehlt ihm das feinere Unterscheidungvermögen, versteift es sich auf den Begriff der „Einfachheit". Heute ist „schön", was „einfach" ist. Daß das Einfache ebenso schlecht sein kann wie das Komplizierte oder Reiche, weiß es nicht. Sieht dies gebildete Publikum eine Schnitzerei am Möbel, wendet es sich ohne weiteres verächtlich ab. Entdeckt es ein Möbel, das keine anderen Vorzüge hat, als daß es schlecht und recht auf seinen vier Beinen steht, ist es begeistert. Dabei spukt doch der Geist des Biedermeiers in den Köpfen, aber so verdreht, daß er — immer nur bei dem „Kennerpublikum" natürlich — das Schlagwort „schmucklos" gezeugt hat. „O Gott, wie schmucklos!", heißt es, „dies Biedermeier". Daß aber jene vormärzliche Zeit ihr ganzes Dichten und Denken auf Schmuck in allen Lebenslagen gerichtet hatte, daran denkt niemand.

Alfr. Altherr: Stuhl.
Ausführung: Gebr. Jacobs, Elberfeld.

Der schöne erste Eindruck der Altherrschen Möbel ist der: hier reißt ein Künstler sich vom Dogma los, vielleicht bewußt, vielleicht aus einem „naiven" Gefühl heraus, das seine Freude am Schmuck nicht verloren hat und mit herzlicher Lust aus Gebrauchsgegenständen schöne Gebrauchs-

Alfr. Altherr: Kinderspielzimmer. Möbel: Eichenholz naturhell. Farben des Raumes: weiß, gelb und rot.
Ausführende: Fr. Dahmann, Schreinerarbeiten. Ph. Freudenberg, Teppich, Dekoration und Polsterarbeiten, beide Elberfeld.

gegenstände zu machen sucht. Dieser Eindruck war mir maßgebend und leitend bei der Beurteilung des Einzelnen, dem man in mancher Beziehung Vollkommeneres gegenüberstellen kann, aber wohl kaum so Fortgeschrittenes. (Der trotz seinem frühen Tod vielverkannte und unterschätzte Olbrich darf nicht vergessen werden.) Voraussetzung ist natürlich, daß man es über sich gewinnt, die Ausgestaltung des Zwecks zu schöner Augenweide auch mit Verwendung von Schmuckformen als Fortschritt zu betrachten. „Aus Prinzip" die Schmuckabsicht zu verachten, wäre doch unglaublich töricht und armselig und zeugte von Unsicherheit und Furcht vor den unbegrenzten Möglichkeiten der Form.

Es wäre nun falsch, wollte man aus diesem schließen, daß wir jetzt plötzlich wieder reiche, schmuckreiche Möbel machen könnten oder nur sollten. Aber man sehe sich einmal solch Möbel an, wie den Altherrschen Schrank aus Gilletholz (Abb. 1, S. 124). An diesem Schrank ist eine ganze Menge „vollkommen unnötig". So z. B. und vor allem die geschnitzten Scheibenfüllungen, die einmal aus schwarzem Holz, dann aber auch noch mit Perlmutter eingelegt sind. Außerdem hat der Schrank schwarze, gedrechselte Beine, die — ich will allen Einwänden vorausgreifen — sicherlich doch nur da sind, weil die normalen vierkantigen Füße abgebrochen waren und kein helles Holz mehr vorrätig lag, nicht wahr? Daß überdies die Scheiben der Tür mit einem feinen schwarzen Holzrahmen eingefaßt sind, hat — oder hätte nicht den geringsten Zweck. Und trotzdem ist dieser Schrank meiner Ansicht nach ein Prachtexemplar. Er hätte ebensogut nur eben ein Schrank, ein Normalschrank sein gekonnt, der seinen Zweck vollkommen erfüllt und in seiner Form nichts Tadelwertes aufweist, weil eben auch nichts Lobwertes vorhanden ist: kurz, ein Möbel mit dem Ausdruck der Selbstverständlichkeit. Aber über diese wohlanständige Selbstverständlichkeit geht er hinaus und wird — ein Schmuckstück.

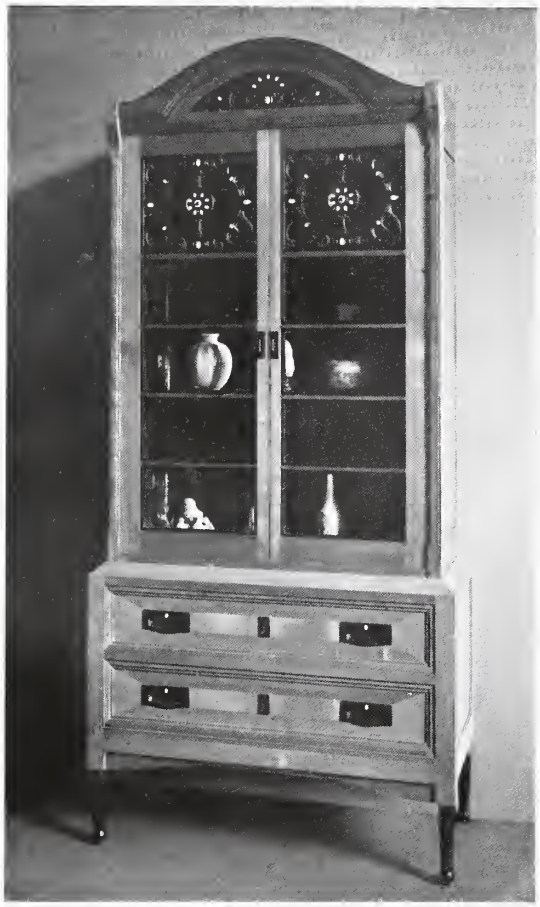
Ist das ein Fehler? Ich denke doch, wir sollten uns freuen, daß uns die Möglichkeit geboten ist, gute Möbel zu haben, die gleichzeitig schön und eigenartig sind. Wie unendlich langweilig wirkt schon jetzt nach so kurzer Zeit die übliche moderne Wohnungeinrichtung des geschmackvollen Menschen. Daß sie durchweg gut ist, läßt sich nicht leugnen; aber wie langweilig, wie tödlich langweilig ist es, wenn man von einem „geschmacklich Vorgeschrittenen" zum andern kommt und immer wieder die gleichen zahmen Möbel mit der schönen Biedermeierseele sieht, diese Typmöbel (womit ich Bruno Paul, der keineswegs selbstzufrieden verharrt, nicht Unrecht antun möchte) mit der ewigen Dominointarsia und den eingelegten Mäandriaden. Diese Langeweile ertötet die Freude an dem wirklichen Fortschritt.

Alfr. Altherr: Damenzimmer. Möbel: Gilletholz m. schwarzen Einlagen u. Schnitzereien. Farben des Raumes: silber, mattrot, gold. — Ausführende: H. Schaette & Co., Schreinerarbeiten, Elberfeld. Westdeutsche Bronzewarenfabrik, vorm. Jos. Louis, Kamin aus Bronze für Gas- u. Zentralheizung, Köln. R. Krause, Teppich, Polsterarbeiten u. Dekorationen, Elberfeld.

Weshalb soll ich nicht einmal einen Schrank mit reicher Schnitzerei, weshalb nicht einen Stuhl mit schwarzen Beinen haben, wenn der reichgeschnitzte Schrank schön ist, und wenn der schwarzbeinige Stuhl schön ist? Weshalb muß ein Uhrgehäuse stets ein einfacher Kasten und eine Heizung immer ein verstecktes Aschenbrödel sein? Wie fein ist die eigenartige Lösung des Gasofens (Abb. S. 125), der durchaus als schmückendes Möbel behandelt ist.

Man überlege sich doch einmal: was in aller Welt zwingt, wenn nicht beschränkte Mittel es tun, zur Wohnungaskese? Etwa ästhetische Gründe? Das wäre eine sonderbare Ästhetik, die sagte, daß Schmuck unschön sei. Freilich gibt es Leute, die so etwas als ästhetisches Dogma aufzustellen versuchen, und viele andere gibt es, die blind diesem Dogma nachlaufen. Deshalb möchte ich ganz besonders auf die darin liegende Gedankenarmut hinweisen, die aus einer Stufe schon eine Treppe, aus einem Weg schon ein Ziel macht. Selbstverständlich müssen wir so lange die elementare Konstruktion- und Zweckform üben, bis sie so fest im Gefühl wurzelt, daß sie eine schöne Ausgestaltung erträgt. Dann aber hindert nichts mehr, auch wirklich schön auszugestalten.

Unsere Zeit als Ganzes ist zwar noch nicht so weit, Einzelne aber dürfen getrost diesen Schritt wagen. Zu ihnen gehört Altherr; und wenn er manchmal zu weit geht und gelegentlich und versehentlich aus einem Möbel eine schöne Theorie macht, so ist das weniger Unfähigkeit als embarras de richesse. Schon als er noch ganz auf der Konstruktion fußte, drängte sein Kunstsinn ihn, das Konstruktive schmucklich auszugestalten, wie Riemerschmid es mit harter Konsequenz tut. Auch bei manchem der hier abgebildeten Stücke kann man dies Prinzip z. B. in der konsequenten Versteifung der Stuhlbeine erkennen, wobei die zweckliche Konstruktion zu einem Schmuckmotiv wird. Indem so im Handwerklichen schon der Künstler drängt und treibt, gewinnt dieser die Oberhand, je sicherer das Handwerkliche wird. Ich schätze daher Altherr auch weniger als den Architekten für einfache Hausmöbel, sondern als Gestalter delikater Wohnungeinrichtungen für verwöhnte Bedürfnisse. Er ist zu sehr Künstler, um nur Handwerker zu sein, zu sehr Ästhet, um in der einfachen Nutzform seine Befriedigung zu finden, zu kompliziert, um „gut bürgerlich" zu sein, zu empfindsam, um Verzicht auf die vielen Möglichkeiten zu leisten, die aus zarten Nuancen sich ergeben. Das empfindet man vor allem auch bei der oft raffinierten Farbenzusammenstellung in den einzelnen Räumen, die manchmal beinahe zu delikat für die Praxis erschiene, wenn nicht überall die Absicht maß-



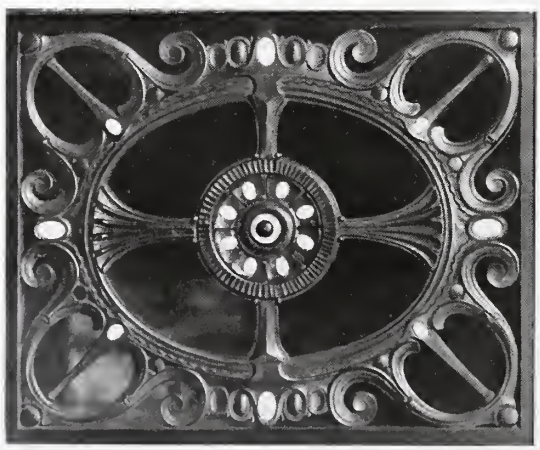
Alfred Altherr: Schrank aus dem Damenzimmer. Gilletholz mit schwarzen Einlagen und Schnitzereien. Ausführung: Paul Schaette, Elberfeld.

Alfred Altherr: Zimmerschrank. Seidenschliff weiß mit Ebenholz und Irisperlen. — Ausführung: Aug. Schmidt & Co., Schreinerarbeiten, und Karl Büscher, Dekorationsmaler, Seidenschliff, Elberfeld.

gebend bliebe, eine neutrale Grundstimmung zu geben, die auch unberechnete lebendige Farben zu tragen vermag.

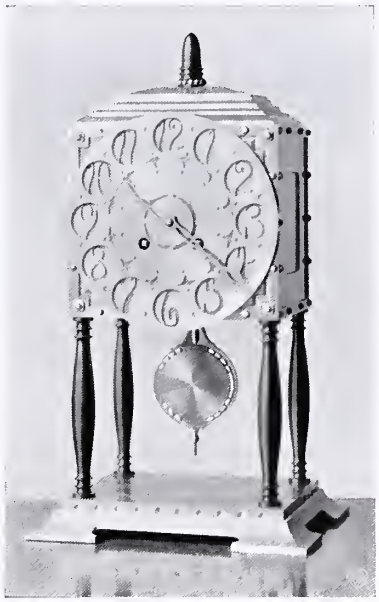
Die Ausstellung in Elberfeld, in der sechzehn Räume gezeigt werden konnten, wäre auch dann erwähnenswert, wenn Altherr nichts als einfach Gutes gegeben hätte. Denn sie wurde nur dadurch möglich, daß Kunstfreunde, Industrielle und Handwerker sie uneigennützig unterstützten. Besonders schön ist es, daß die Handwerker alle Arbeiten auf eigene Kosten unternahmen; ein so tätiges Interesse des oft als kunstgewerbefeindlich verschrienen Handwerks wäre nicht überall zu finden gewesen. Freilich haben die Elberfelder Handwerker (fast nur einheimische Firmen haben sich beteiligt) auch gezeigt, daß sie etwas können. Die Ausführung der Einrichtungen ist so mustergültig, wie selten bei modernen Möbeln (die vorzüglich eingearbeiteten „deutschen Werkstätten" ausgenommen), an denen gar zu oft die liederliche Schreinerarbeit auffällt. Wenn überall das Handwerk so verständig und tüchtig wäre, brauchte man um den Fortschritt nicht bange zu sein.

R. Schwerdtfeger.



Alfr. Altherr: Schrankfüllung aus Ebenholz mit Opalen. Ausführung: P. Krause, Holzschnitzerei-Werkstätte, Elberfeld.

Alfred Altherr:
Perlmutterkassette aus Ebenholz, Elfenbein und Opalen. Ausführung: P. Schaette, Elberfeld.



Alfred Altherr:
Standuhr aus Messing und Ebenholz. — Ausführung: Westdeutsche Bronzewarenfabrik vormals Jos. Louis, Köln.

Alfred Altherr:
Gasofen aus poliertem Messing. Heizung dreiseitig.

Ausführung:
Westdeutsche Bronzewarenfabrik vorm. Jos. Louis, Köln.

Blick in den großen Saal des Zürcher Kunſthauſes mit dem Bild für Jena (links).

Das Jenabild von Hodler im Zürcher Kunſthaus.

Der Leſer wird mit einigem Befremden bemerken, daß wir ſtatt einer Abbildung des Bildes nur eine Anſicht ſeiner Stellung im Saal der Zürcher Kunſtgeſellſchaft bieten. Sofern für ihn die erſte Ausſtellung dieſes Bildes ein Ereignis iſt, wird er vor allem neugierig auf die Kompoſition ſein, und darin unterrichtet das Auge mit einem Blick mehr als tauſend Worte. Leider ſtand es aber dem Künſtler nicht mehr frei, uns eine Abbildung zu erlauben; er iſt für alle Werke an einen Verleger gebunden, und ſo müſſen nach der erſten Neugier vorläufig meine Worte einen Erſatz der mangelhaften Anſchauung verſuchen.

Wie man weiß, iſt das Wandbild für das neue Hochſchulgebäude in Jena beſtimmt; es ſollte ſchon zur Einweihung fertig ſein und den Auszug der freiwilligen Studentenſchaft von 1813 darſtellen. Länger als ein Jahr hat Hodler daran gearbeitet, und wer die wenigen Figuren der Abbildung überblickt, auch wenn er das große Format bedenkt — es nimmt in Zürich die ganze Rückwand des Saales ein und ſeine Figuren ſind lebensgroß — wird zunächſt kaum begreifen, wohin ſoviel Energie gegangen iſt. Wenn er nicht von Hodler ſelber das ſcherzhafte Wort hört: die meiſte Arbeit habe ihm gemacht, was nicht auf dem Bild ſei.

In Jena wird das Bild gleichfalls die ganze ihm vorbeſtimmte Wand ausfüllen, leider in einem kleinen Saal, während es vielleicht mehr als jedes andere Bild von Hodler einen weiten Anblick verlangt. Nicht weil Härten durch die Diſtanz beſchönigt werden müßten, ſondern weil es bei ſeinem Format aus der Nähe geſehen leicht in zwei Teile auseinander fällt: die abmarſchierenden Sektionen oben und die Jünglinge im Aufbruch unten. Dann werden die bewegten Gruppen im Vordergrund zum Hauptthema, ſo daß man die Marſchierenden ſo dicht über ihren Köpfen als einen atembedrückenden Überfluß empfindet. In der Abbildung verſchwindet die Zwieſpältigkeit dieſes Eindrucks, weil das Objektiv ſein Schaubild fern rückt. Aber auch da bleibt — wenigſtens für den erſten Anblick — die befremdende Kühnheit dieſer Kompoſition aus zwei Hauptthemen beſtehen.

Es war eine Einzelſtudie von dem zweiten Jüngling rechts ausgeſtellt (dem Rockanziehenden), wo die Abmarſchierenden nur in der Ferne angedeutet waren; man könnte ſich thatſächlich das untere Stück des Bildes allein denken mit dieſer durchgeführten Andeutung und es wäre eine geſchloſſene Kompoſition, von der man das obere Stück, die ausmarſchierenden Sektionen, wiederum

als ein Bild für sich ablösen könnte. Man würde dann vielleicht finden, daß in dem unteren Stück der naive bildnerische Gedanke und in dem oberen das künstlerische Prinzip des Parallelismus zum Ausdruck käme.

Es muß hier noch einmal an einem Beispiel erklärt werden, was Hodler mit diesem seinem vielgenannten Prinzip bezweckt: Die einzelne Meereswelle ist für sich ein malerisches Schauspiel, wie der Schaum aus ihren glattgezogenen Wänden oben wie eine Blüte ausbricht; aber von der überwältigenden Größe des Meeres gibt sie allein keinen Begriff. Erst wenn der Blick über die hundert, tausend Schaumkämme hinfühlt bis zum Horizont, wo sich Millionen solcher Wellen in einen eisernen Reif zu vereinigen scheinen: überschauert ihn die Größe. Der Maler kann sich trotzdem aus einer einzelnen Welle, aus der Brandung mehrerer, aus einem Teilausschnitt oder aus der ganzen Fläche farbige und zeichnerische Motive holen und schöne Bilder daraus machen. Will er aber das Meer monumental malen, d. h. seine überwältigende Größe: so muß er auf diese ungeheure Vielheit in einem zurückgehen. Und weil er die Millionen nicht alle einzwingen kann, muß er in dem wenigen, was er gibt, die Übereinstimmung deutlich machen; er muß die parallelen Erscheinungen unterstreichen: das ist Parallelismus.

Hodler ist Monumentalmaler, vielleicht mehr als es in der neueren Malerei jemand war. Wenn er etwas aus den Freiheitskriegen malen soll, gibt es für ihn — wo andere sich mit einer Szene, einer Illustration begnügen können — keine andere Aufgabe als die, uns den Drang jener Zeit in seiner inneren Größe zu verdeutlichen. Was aber anders macht uns heute noch das Herz warm, wenn wir an diesen Aufschwung denken, als daß sich damals unser Volk in einer großen Leidenschaft zusammen tat, daß Bauern und Künstler, Philosophen und Studenten ihre persönliche Erscheinung vergaßen und nichts sein wollten als gleiche Kämpfer eines Heeres, das sich aus dem Volk erhob wie die Schaumkämme aus dem bewegten Meer. Wie aus den einzelnen Jünglingen der Takt der Sektionen, die Wucht der Bataillone und Heere wurde: das war sein Thema.

Es ist kaum fraglich, daß ihm als Verkünder des Parallelismus (d. h. der Verstärkung des Eindrucks durch den Gleichklang) die Sektionen und die hämmernde Wucht ihres Taktes sagen wir theoretisch näher lagen als die einzelnen Jünglinge davor, obwohl er sie — als die einzelnen Wellen im Vordergrund — weder bildnerisch noch sonst entbehren konnte. Was er in der bekannten Schlacht bei Marignano im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich in einem gab: die Gleichmäßigkeit einer Gruppenbewegung und die notwendige Unterbrechung durch Einzelne — damit die beabsichtigte monumentale Wirkung nicht monoton und lahm wird — das konnte er hier aufteilen: im oberen Teil des Bildes der ungebrochene Takt, die völlige Unterordnung des Einzelnen, und im untern Teil die sprühend eigenwillige Lebendigkeit der Jünglinge, aus denen der Takt der ausmarschierenden Sektionen die unerhörte Wucht bekam: keine im Parademarsch gedrillten Soldaten sondern eine freiwillig sich einordnende Leidenschaft. Denn um das Formale daran allein zu betonen: die Wirkung des Parallelismus liegt nicht darin, daß sich die gleichen Linien, Bewegungen, Farben und Töne vervielfachen, sondern daß verschiedene, also ursprünglich widerstrebende Linien und Bewegungen das gleiche tun. Diese sechs marschierenden Gruppen, obwohl jeder einzelnen eine leicht abweichende Gestalt gegeben ist — man wird dies selbst auf der kleinen Abbildung noch erkennen — sind im ganzen doch zu gleich, als daß der obere Teil des Bildes, wie man auf den ersten Blick meinen möchte, für sich bestehen könnte. Seine Wucht wird erst wirksam, wenn man sich in den Takt der Sektionen die sprühende Lebendigkeit der Jünglinge da vorn im Bild gebunden denkt, die zunächst unvereinbar mit ihr scheint.

Wer nun freilich diese vorderen vier Jünglingsgestalten einzeln durchgeprüft und die ornamentale Verwertung ihrer moussierenden Bewegung durchgekostet hat, wird bald die bewußte Hand spüren, die jede Arm- und Beinstellung untereinander in strengere Beziehung brachte, als es zuerst scheint: wie sie in gleicher Distanz vom Beschauer nebeneinander in einer Fläche stehend gleichsam in ein breites Band eingeordnet scheinen, darauf die schwarzgrünen Uniformen zu raffinierten Flecken eingewebt sind, mit den noch sichtbaren Tschakos und Beinen der beiden Zurückstehenden oben und unten gleichmäßig abschneidend. Gerade diese Einordnung auf den lustighellen Farben der beiden Pferdepaare (goldhelle Füchse und Schimmel) ist von erstaunlicher Überlegung, und wenn man dazu bemerkt, wie der aufsteigende Jüngling mit dem querstehenden Schimmel das Bild links abschließt, während der Ekstatische rechts in die Höhe weist, auf der die andern schon marschieren, sieht man das untere Band mit dem oberen auf einmal verknüpft, gleichsam in einer Schleife, die man fühlt, trotzdem sie abgeschnitten ist. (Daß in der linken Hand des Jünglings, wie sie vor dem Hals des Pferdes sitzt, vielleicht das einzige ungelöste Stück des Bildes steckt, übersieht man gern bei der ungewöhnlichen Schönheit seiner Haltung, die im höchsten Schwung der Aufregung ruhig wie eine Statue wirkt.)

Gerade die erstaunliche Bedeutung und Ruhe jeder Geste bei den vier Jünglingen ist das an dem Bild, was auf den ersten Blick wie ein freudiger Schreck überfällt und die schärfste Betrachtung siegreich überdauert. Wie der links aufsteigt, der andere den Tornister aufschnallt, der dritte den Rock anzieht und der vierte seine überströmende Begeisterung in einem Schwur auslöst: darin ist die Siedehitze der Jugend auf die einfachste Form gezwungen; diese vier schönen Jünglingskörper bleiben unverwischbar im Gedächtnis wie aus einer Vision.

Wenn wir so diese zuckende Bewegung ornamental in Ordnung gebracht sehen, beginnt auch im unteren Teil des Bildes die taktgemäße Einigkeit in der selben Sache, die oben so wuchtig schreitet. Der Marsch der Sektionen reißt die Unruhe der Vorderen in sich hinein, aber wir würden ihn nicht in dieser Gewalt fühlen, wenn wir ihn nicht von diesen Jünglingen ausmarschieren sähen: das Marschlied klingt, das alle Jünglinge gleich mitsingen werden, weil der Takt davon schon in ihrem Blut fiebert. W. Schäfer.

Der Respekt vor historischen Bauten.

In der vorigen Nummer hatte ich von einem Hotel gesprochen, das in Andernach neben dem alten Rheintor stände; als Beispiel, daß man auch ohne die unbedingte Historie sich in die Nachbarschaft historischer Bauten begeben könne. Da ich unterdessen viel danach gefragt werde und außerhalb von Andernach ein allgemeines Interesse für die Sache finde, möchte ich noch einige allgemeine Worte dazu sagen.

Ich meine nämlich, daß wir mit dem gläubigen Respekt vor den ehrwürdigen Überresten am Rhein auch in Gefahr sind, die Rheinufer zu verunzieren. Es mag eine Ketzerei sein, aber meine Augen empfinden den modernen Hotelanbau — obgleich er durchaus kein fehlerloses Gebäude ist — viel angenehmer als das historisch in Ordnung gemachte Rheintor. Es mag wohl schon ein bißchen anders ausgesehen haben, auch nachdem eine spätere Zeit den gotischen Giebeln die Zwiebeltürmchen vorsetzte: aber ob es wirklich eine Schönheit war? Dagegen ist nicht zu zweifeln, daß dem Hotel gerade die angemodelten Dachfenster und das Dach über dem Vorbau rechts empfindlich geschadet haben. Man denke sich diese Komplimente an den historischen Nachbarn weg und man hat einen anständigen Bau vor sich, wie er uns überall in den kleinen Orten das Rheinufer bessern helfen könnte.

Wir dürfen uns nicht täuschen, mit der heimlichen Ruinenromantik am Rhein ist es aus: er ist wieder wie in alten Zeiten die lebendigste Heerstraße Deutschlands, von Schiffen, Zügen, Automobilen, Radlern und Handwerksburschen überflutet, ein Bild hellster Lebendigkeit. Was das achtzehnte Jahrhundert unbesehen tat, als es die vielen freundlichen Bürgerhäuser an seine Ufer stellte, die ihm heute zum guten Teil seinen lustigen Charakter geben, dazu werden wir uns schließlich wohl auch entschließen müssen. Mit Türmchen und Zinnen wird da nichts Rechtes gemacht, aber mit hellen sauberen Häusern, die ihre Schieferkappe auf modernen Wänden mit gleichem Anstand zu tragen wissen. Namentlich der vorgetäuschten Fachwerkbauerei, wie sie gegenwärtig im Schwange ist, klebt die historische Spielerei meist deutlich an. Wir bauen praktischer nnd schöner mit einfachen Mauern, die mit Rauhputz solid und freundlich dastehen. Was z. B. die neuen vortrefflichen Bahnhofsbauten in Neuwied und Godesberg beweisen, die den Reisenden wahrhaft verlocken auszusteigen.

Damit soll nicht etwa gesagt werden, daß dem romantischen Rhein die historischen Zahnstumpen ausgezogen werden sollen; sie gehören zu ihm wie die Schieferberge und Rebhänge. Man soll sie pietätvoll pflegen und wenn es geht plombieren. Aber man soll nicht von den Kindern unserer Zeit verlangen, daß sie sich nach ihrem Muster statt ihren natürlichen Zähnen ein künstliches Gebiß machen lassen. Die schönsten Rheinfronten sind die, wo schon einmal ein bürgerliches Zeitalter sich unbekümmert neben die düsteren alten Mauern stellte. Wer die feinen Schaffnerhäuser von Tessenow in der letzten Nummer (Märzheft 1909 Seite 93) aufmerksam ansieht, der bekommt ein Bild, wie es sein könnte. Das ist weder historisch noch englisch-modern; aber es ist eine sorgsame Beachtung bürgerlicher Bauformen im heimatlichen Material.

Ein bißchen mehr Mut zu uns selber müssen wir schon bekommen. Es sitzen nun schon überall junge Architekten, die künstlerischen Takt genug haben, dem Alten nicht zu nahe zu treten trotzdem. Wie ich ein modernes Bild neben einen Dürer hängen kann, daß es schrecklich aussieht, und ein anderes, daß es trotz der Jahrhunderte vortrefflich harmoniert: so kann man jedem historischen Bau einen modernen Nachbarn geben, der ihn hebt und sich nicht verleugnet, wofür z. B. die angebauten Häuser nördlich von St. Kunibert in Köln ein vortreffliches Beispiel sind. S.

Das Piratenkastell.

Von Norbert Jacques.

Durch Notwendigkeiten des Lebens an die Stadt gekettet, mit vielen heimlichen Leiden an ihr gehalten, halb von ihr bezwungen und halb abgestoßen, tragen wir latent die Sehnsucht in uns herum nach jenem stillen Dorf, nach dem alten Städtchen, in deren traulicher Schönheit und entlegener Ruhe wir keusch dem Gipfel unseres Lebens zuschreiten zu können glauben. Aber wo liegt das Dorf, wo liegt das alte Städtchen? Wo der Weg, der uns aus dem hochgespannten Strom der Stadt heraus ihnen zuführt? Und wenn man immer und immer wieder es nicht fertig bringt, sich aus diesem Strom loszuwälzen, so schmilzt jene Sehnsucht schüchtern zusammen, vergeht niemals und sucht mit froher Lust schon die paar Wochen auf, die uns die Stadt dann und wann einmal einem fernen Winkel überläßt. Die ersten Wünsche kommen, heimlich unterschlagen wir sie der Stadt, aber schnell nimmt es uns wie ein Rausch. „Nie wieder zu ihr zurück!" schwören wir, und der Haß kommt in unsere Herzen. Aber das Piratenkastell der Stadt schickt seine Raubschiffe nach uns und hat Späher, von deren subtilen Arbeiten wir nicht den Stoß eines Atemhauches empfinden. Auf einmal hat es uns wieder.

Jan Fock der Seefischer, der das vorletzte Häuschen hinter dem langen Norderdeich auf der Elbinsel Finkenwärder bewohnte, ließ Herbst und Winter seinen Ewer aufliegen. Er war als der vorsichtigste Fischer der Insel bekannt und zog vor, es mit den Spätherbststürmen nicht erst aufzunehmen. Ich kannte seinen Sohn Gorch, dessen Gaumen und geschäftliche Tüchtigkeit im Dienste eines Hamburger Kaffee-Importeurs standen, und hatte über ein paar starke, schöne Geschichten, die er hin und wieder in den Zeitungen über seine Insel erzählt, Freundschaft mit ihm geschlossen.

Meiner Sehnsucht nach langsameren, abgespannten Stunden stellte Gorch den winterlich ruhenden Ewer seines Vaters zur Verfügung. An einem prallen Windtag im Spätnovember fuhr ich über die Elbe nach Finkenwärder, wanderte mit einem Rucksack voll Alltagsgebrauchsdingen, einem Geigenkasten unter dem Arm und einem glücklichen Herzen im Busen über den langen Außendeich bis ganz an die Nordspitze der Insel, dann noch ein paar Schritte über den Sommerdeich, den der reiche Neßbauer um seinen entlegenen Besitz gezogen hatte, und sah hinter einer Schar alter Weiden den Ewer einsam in einer kleinen Bucht liegen.

Im Steven barg sich die kleine Koje. Ihre Wände waren braun getäfelt. Eine Bank schweifte niedrig, fein lichtgrün gemalt, um drei Seiten. Auch der kleine Tisch war grün. Die Decke weiß lackiert, von zwei Balken durchwandert, hinter denen weiche tiefe Schatten dämmerten, und ein Oberlicht lag silbrig und schwer in ihr und goß die heimelige Helligkeit in den Raum. In der braunen Täfelung staken Schiebetüren, hinter ihnen verbargen sich die Betten, und seitwärts der Eingangstür stand der kleine alte Herd in der Ecke.

Auf ihm kochte ich mir die Störbärschchen, die ich in der „Neßkul" – so hieß die Bucht, in der das Schiff lag – mit einem kleinen Netze fing, und Jan Fock hätte gar nicht nötig gehabt, sich über mein leibliches Wohlergehen, soweit es durch Sattessen aufrecht erhalten wurde, halb mit Spott, halb mit der diesen Inselbewohnern eigentümlichen gastfreundlichen Anteilnahme zu sorgen, wenn er des Frühmorgens zu dem kleinen „Klöhn" an Deck geklettert kam. Die meisten Kosten des Klöhns hatte ich allein zu bestreiten.

Von dieser Viertelstunde am Frühmorgen abgesehen, war ich immer allein auf dem Ewer.

Ich war ein Admiral.

Ich fuhr auf ihm, wenn ich nicht in der Koje saß, auf und ab, vom Steven zum Bug, an dem Scheinleit vorbei, über die Bedachung der Bühn, bis zum Helmholz des Steuerruders, das ich immer mit einer gewaltigen Bewegung über Deck und im Wasser sich wenden ließ, wenn es nicht während der Ebbe im Schlamm stak. Und wieder zurück denselben Weg. Der Großmast und der Besanmast standen kühn über mir im Himmel, als ginge wirklich die Fahrt, obgleich die Bäume starr und ohne Segel aufrecht gerichtet waren. Eine mächtige, einsame Fahrt!

Das Wandern des Lichtes, der unermüdliche Lebensstrom der Farben, der Stimmungen, die Wolkenwelten, die drängenden Wassermassen – waren das nicht immer andere Länder? War nicht eine jede Stunde auf diesem alten trotzigen Ewer in dieser süß einsamen Bucht der lange Weg eines fliehenden Davonversinkens aus den ruhelosen, zehrenden Straßen und Häusern der großen Stadt?

Und hier und da zog ein mächtiger Dampfer die Elbe hinauf. Ich sah ihn um die Ecke des hohen leuchtenden Waldes von Ried und jungen Weiden, der die Bucht von der Elbe trennte. In der Verlängerung des Ewers ein enges Dreieck wintergrüner Wiesen, ein langer Schopf goldigen Riedes, dann der Strom, wunderbar ungeheuer, im Sturmatem verdüstert violett, von grünlichweißen Gischtschlangen durchschlüpft. Drüben sah man kein Ufer. Und der Wind ballte den Rauch, der den Schornsteinen des Dampfers entfloh, zu langen Wedeln, die in schwankenden, wütenden Drehungen in die Luft schlugen, erst mit riesenhaften Bewegungen, dann haltlos auseinander berstend sich in Fetzen zerschleuderten und langsam in Licht und Luft vergingen. Der Dampfer strebte ruhig und schwer weiter.

Und wenn ich dann wieder zum Bug zurückwanderte, sah ich den Sommerdeich aus einer Allee alter Erlen heraus bis ans Ufer meiner Bucht heran schwingen und über einem schmalen Wiesenstreifen weiter ziehn. Drunten lief er in den Norderdeich, und hinter dem blätterlosen Gestrich wintersdunkler Bäume leuchtete die schmale Reihe der blanken Fischerhäuschen hinter dem Wall. Das Land der Insel duckte sich tief und flach hinter den Deichen. Abwässerungskanäle durchschnitten es in regelmäßiger Folge. Das Wasser in ihnen hatte sich grollend an dem dunkeln Regenhimmel entzündet, leuchtete schwärzlich; der Boden schwer naß, quellend üppig braun. Lange Reihen von Pappeln und Erlen standen mit gebogenen Rücken und ließen den West-

wind über sich wegsausen. Schwarzdunkel lagen hier und dort, von einem Rahmen dunstiger Baumgerippe umschlossen, die hohen Schilfdächer der paar Herrenbauernhäuser der Insel, und man dachte an Hünengräber, wenn über ihrer plumpen Schwere und der Flachheit des Landes der Sturmhimmel hing, der sich unter den jagenden schwärzlichen Wolkenlasten schwer niederwärts bog.

An andern Stunden trieb die Flut den Ewer hoch, und ich sah über den Wald von Schilf und Weiden hinweg bis in den fernen Hamburger Hafen hinauf. Die Elbe, im Lichte eines weißen, glänzenden Wolkenhimmels in blassen Farben leuchtend, trieb voll brauner Segel, die windan kreuzten. Dampfer wälzten daher und warnten mit brummig heftigen Stimmen. Die Hügel des andern Ufers waren ein wintergrauer Streifen, dunkel, ein strichiges Kanevas, in das blätterlose schwärzliche Wäldchen und kühl blanke Villen gewebt waren, bis Blankenese kam und leuchtend wie ein poetischer Einfall seine gewundenen Hügel hinauflag. Noch ein einsames dunkeles Ende Abhang mit Wald, dann der unglaublich schlanke weiße Bursche eines Leuchtturms, und das Land flog eben, unübersehbar und im Herbstdunst zitternd aufgelöst, auf gleicher Höhe mit dem Strom in den Horizont.

Zur Insel zurückkehrend: Wie ein Band in den Lüften flattern die Windungen des gelben Wegs auf dem Scheitel des Deichs in die Insel hinein. Es geschieht ein glanzvolles Sich-in-die-Arme-sinken von Wasser, Land und Wolken, während das pralle, herbe Licht der Sonnenwolkenstunde zusammenschlägt. Der Wind ist voll würzigen Wasserdunstes. Die Gräben der Acker blank, wie lange helle Augen. Die Bäume singen sausend. Der Wind ist jungfröhlich, und die Insel hängt in der weißen, nassen Weite, wie ein Schiffsdeck in kräftiger lichtvoller See. Aber zwischen den Bäumen schaut von der Weite her etwas herüber, und langsam löst sich das blaue dunstige Rätsel hinter den Bäumen, und die hannöverschen Berge stehn mit blauen Augen, die die Sehnsucht füllt, ferne, unberührbar im jungen Herbsttag.

Oder wenn die Elbe in der Nacht rauscht! Mit singenden, plaudernden Klängen gurgeln die Wellchen am Steven, ein unerschöpflicher Tonreichtum. Ein süßes, heimliches Lied meiner stillen Einsamkeit. Ich steige dann oft in die Wanten hinauf und sehe über Ried und Weiden hinweg die Nachtelbe. Wo sie drunten verschwindet, winden und verwirren sich blinkende Lichterketten, und ein breiter Berg roten Dunstes steht im Nachthimmel und ist etwas, wie ein gefährliches, riesenhaftes Piratenkastell. O, ich weiß wohl, Stadt, du bist es! Und wie bin ich dir entflohn! Ich singe in den Wind hinein: „Entflohn!“ Er packt mich mit starken Armen an und schreit mir ins Herz: „Rette auch die du liebst in unsere Einsamkeit!“ Ich denke dann voll ruhiger Zärtlichkeit an dich, du blonde kleine Frau, lege mich aufs Deck nieder, um besser den singenden, reichen Plauderton der Wellchen zu hören, die gurgelnd an den Steven gewandert kommen, und auch wir beide wandern zu fernen Einsamkeiten. Wie stark fühle ich in solcher Stunde die Süße meiner flüchtigen Gedanken!

Oder wenn die erste Graustunde des Morgens mit ausgeruhten Riesengliedern über Strom und Insel steigt und nach und nach zum jungen Arbeitstag der Erde wird ...

Wahrhaftig bin ich ein Schiffer nach fremden, immer neuen Landen auf meinem Ewer, der an vier Ankern zum Überwintern an die Neßkul gekettet ist.

Fast nur im Beginn des Abends wanderte ich, jeden zweiten Tag vielleicht, den Norderdeich hinab, an den vielen kleinen Häuschen vorbei, und machte meine paar Einkäufe. Die Frauen lehnten in den Türen, und die Männer standen den Deich ein, die Hände hinter den Hosenklappen und immer in reinlichen blauen Hemden; denn Jacken verschmähten sie. Unbedeutend und frühalt war das Aussehen der Weiber. Aber die Männer! Gesichter, wie Natur sie in Felsen schlägt! Wind, Regen, Wasser, Sturm, Meer! Nachher habe ich mir immer eingebildet, ein jedes der Fischergesichter würde dem trotzigen, plumpen Ewer gleichen, den es so oft durch Sturm und sonnige See geleitet. Derbe Nasen, ein Kinn wie aus einer Eichenplanke, Bartknollen drunter wie Fäuste. Und dennoch nichts Rohes und nichts Rauhes, denn es standen noch Augen in den Gesichtern, und diese Augen hatten die blaue Zartheit der Myosotis und die in der Ferne ruhende Sehnsüchtigkeit einer blauen Küste auf dunstigem Meer. Wenn es stilles Wetter war, ging das Gespräch leise und selten, und bei Sturm schrieen die Stimmen über den Deich, selbst wenn die Sprechenden nahe beisammen waren.

Die Leute hörten auf zu reden, wenn ich kam, und musterten mich vorsichtig und neugierig. Später grüßten sie mich mit einem kargen „Guten Abend“ und schauten spöttisch hinter mir drein, denn Paul Ba'usen hatte ihnen doch erzählt (Paul Ba'usen war die „Zeitung“ der Insel, aber er hatte Phantasie):

„Hei all von dem verrückten Schriftsteller von Jan Fock sienem Ewer hürt? Morgens lopt he nokt ut de Koi, denn jumpt (wirft) he in de Neßkul un swümmt dor een halbe Stünn rüm. Den holt (zieht) he sich in de Mast un lätt sich een halbe Stünn dreugen (trocknen); denn fiert (läßt) he sich weder dol (herunter) un denn fangt he an to schrieben.“

Jan Fock hatte mir Paul Ba'usens Nachricht gleich am Morgen zum „Klöhn“ gebracht, und sein pfiffiges Gesicht, aus dem die See jeden überflüssigen Zug herausgesaugt hatte, daß es wunderbar plastisch und von kräftiger Männerschönheit war, lächelte mich von seitwärts an. Ich fühlte bald heraus, mit welcher Freude es ihn erfüllte, daß mir das Leben in dem Ewer, in dem er dreißig Jahre lang arbeitete, gefiel. Am Nachmittag sah ich dann hier und da einen Fischersmann schwerfällig, schaukelnd und die Hände hinter den Hosenklappen über den Deich kommen. Das wunderte mich, denn ich hatte nie jemand anders auf dem Deich gesehen, als die Knechte des Neßbauern. Aber die Fischer schaukelten vorüber, als hätte ich nichts mit ihrem Gang über den entlegenen Sommerdeich zu tun.

Ich versteckte mich dann einmal hinter das Nachthaus und beobachtete durch einen Spalt einen neuen Besucher. Er kam gleichgültig heran, blieb gerade oberhalb des Ewers stehn, und als er das Rauchwirbelchen

aus der Schornsteinröhre steigen und sich gleich im West zerfetzen sah, geschah es, daß sein derbes Gesicht sich in die Breite zu einer faltigen Grimasse verzog, in der ich bald ein Lächeln erkannte. Ich fing hinter dem Nachthaus an zu pfeifen und schleuderte, um zu lärmen, mit dem Fuß ein Brett über Bord. Auf dem alten Gesicht glättete sich mit ruhiger Plötzlichkeit die See; und gleichgültig trappte der Mann über den Deich weiter.

Ich lachte laut hinter ihm her. Er drehte sich aber nicht mehr um.

Der Wind entfachte sich an dem Tage von Stund zu Stund und ging am späten Nachmittag in Sturm über. Die Flut begann gerade zu steigen und trieb schnell in die Bucht, die nach Westen hin in einem schmalen Wasserarm mit der Elbe zusammenlag.

Gegen Abend wanderte ich lange auf Deck umher. Der Sturm sauste in den Wanten. Das Ried und die jungen Weiden rauschten und bogen sich, und die alten Erlen seufzten. Ein Meer grauer Abendwolken wälzte mit unsichtbaren Gebärden im Westen furchtbar über den Strom herauf. Schnell und plötzlich versank der Tag, und auf einmal stand ganz nahe hinter der Ecke des Riedwaldes, in dem finstern Wolkengebirge, ein hohes, dunkles Segel. In dem Augenblick, wo ich es gewahrte, fuhr es mit schnell raschelndem Schrei am Maste nieder, der Baum stand nackt im Dunkeln, und um die Ecke kam langsam der Steven eines kleinen Schiffes. Ich erschrak ganz wahnsinnig. Aber das lautlose Ereignis mit dem plötzlichen Schrei des fallenden Segels war von einer dunkeln, geheimnisvoll packenden Schönheit, wie ein schauerlicher Märchenvogel, der lautlos an einem Abend in unsere Welt der Wirklichkeit sank.

Ein dunkler Mann stand mit krummem Rücken an Backbord, schob das Boot bis an den Ewer heran, legte es nach Lee, warf Anker aus und knüpfte es fest an mein Schiff an. Ich sah, daß es das Boot eines Elbfischers war. Es flüchtete wohl vor Nacht und Sturm in die Neßkul.

„Ha, ha, ha!“ lachte plötzlich in einem Ausbruch lauten, heiteren Humors eine Stimme vom Deich; schon turnte eine lange Gestalt mit unsicherer, zappeliger Balance über den Baum, der von Deck aus bis ans Land lag. Über das Drahtseil unterhalb des Baumes rutschten zugleich zwei Gestalten heran. Das Lachen hatte ich sofort erkannt, auch ohne den langen Baumtänzer. Es gehörte zu der Persönlichkeit des Menschen, der auf der Insel geboren, als Schulmeister nach Hamburg gezogen war, schließlich, blond und jung noch, es bis zum Maler gebracht hatte, und im Standesamt mit dem schönen Namen Hinnik Klütenbacker eingetragen war.

„Ho, du auf dem Ewer?“ — „Fein! Was? Wie ists mit dir auf Jan Fock seinem Ewer?“

In der Stadt pflegten wir uns mit „Sie“ anzureden. Aber auf der Insel kannte man diese Form nicht.

Ich schüttelte dem Besuch die Hände. Die beiden andern waren Jan und Gorch Fock. Gorch war von Hamburg herübergekommen, weil er seine Samstagabende und den Feiertag immer auf der Insel verbrachte.

Nun, und dann gab es ein langes Anpreisen all meiner schönen Dinge und Tage; Jan Fock wohnte dem stumm und lächelnd bei, und der Elbfischer barg Segel und Netze und sah uns nicht. Die Nacht lag schwer und dunkel im Sturm. Das Wasser stieg; der Ewer mit, langsam höher. Die Weiden und das Ried standen schon im Wasser. Leise und weich duselig schaukelte das Schiff und wir lagen in der Koje und tranken Grog, klöhnten, auch viel aus der Stadt, die in den beiden Menschen einen Hauch ihres Atems in meine einsame Wohnung gebracht hatte, der leise erregend mich umstrich.

Gorch Fock saß da mit seinem lustigen, temperamentvollen Ernst zu erzählen, und seine grauen Augen leuchteten in dem frühalten Gesicht, wie ein blanker Buchenwald an der heitern Ostseeküste. Hinnik trommelte mit den Knieen seiner langen Beine an der Decke der Koje, erzählte mit seinem bockbeinig ausschlagenden Temperament aus dem Leben der Insel, von der kräftigen, derben Lebenslust der Einwohner, von den verlangenden Frauen, von den jungen Fischern, die kühn und toll im Sturme waren und jeden Herbst und jedes Frühjahr einen Teil der Ihrigen „draußen“ ließen, und von den ruhig gewordenen, erfahrenen alten Fischern. Jan Fock saß ernst und stumm, wie ein Held, auf der Bank.

Aus langen weißen Erdpfeifen, wie man sie auf der Insel bekommt — Rembrandt und Teniers rauchten einmal aus ähnlichen — schmauchten wir einen Tabak, den kein Bock gefressen hätte. Ich hatte ihn in einer dicken Tüte im Eckschrank der Koje gefunden. „Nook en Pruim Tabak te bekommen by P. H. Pfeifer in de Poelestraat te Groningen“, stand mit schwerfälligen Buchstaben auf dem Paket. Und wir tranken immer wieder Grogs und sprachen oder schwiegen, und Jan Fock hatte überhaupt noch kein Wort geredet.

Einmal ging ich an Deck, um neues Wasser zu holen. Da sah ich, daß das Hochwasser schon bis an den Baum trieb, der zwischen Deck und Land lag.

„Nun kommt Ihr nimmer heraus!“ rief ich ins Cap hinein.

Jan Fock mußte sich selber überzeugen kommen. Er hatte einen zu eigenen Sinn, als daß er etwas von einem andern angenommen hätte.

„Jo!“ bestätigte er kurz nach einem langen Blick, und wir stiegen wieder zu den beiden andern in die Koje hinab, schwiegen, tranken, rauchten weiter und ließen unser Gespräch von Hinnik leiten. Er hatte wieder und immer wieder Einfälle und äußerte sie mit einem Lachen voll Harmlosigkeit und schallenden Goldes, und alle seine Ausbrüche machte der leuchtend blonde Haarschopf mit, der ihm bald in die Stirne schlug und bald wieder aufrecht flatterte. Ein Bekannter von uns hatte Hinnik einmal „das sonnige Füllen“ genannt. Und Hinnik Klütenbacker war doch ein Nervöser geworden, der zwischen Insel und Großstadt stand, ein Décadent Finkenwärders, der harten Seefischer-Insel in der Elbe.

Ich glaube, er wurde sich dessen oft bewußt. Woher hätte er diesen gezierten, weichgeschwungenen Gang seiner langen Glieder gehabt, der voll der Musik einer vergangenen preziösen Zeit war? Und gewiß hätte er nicht so gut von seiner Insel erzählen können, wenn er noch mit ganzem Herzen in ihr gesteckt hätte, mit ganzen Herzen und mit einer wütenden Liebe zu ihrer

„minder als Leib und mehr als Geist"; Kopisch greift und haut derb zu, Frey ist auch in den volkstümlichen Stücken der Patrizier vom Stamme Conrad Ferdinand Meyers.

Die genrehafte Wirkung der Freyschen Dichtungen hängt aber auch zusammen mit Mängeln seines Talentes.

Auch Keller eignet ein Element, das man genrehaft nennen könnte: das Realistisch-Diesseitige in seinem Wesen, die Freude am Anmutigen und Zierlichen, das Idyllische im Gegensatz zu dem Heroischen, das den Grundcharakter Meyers bildet. Und dennoch wird ungemein oft bei Keller die zunächstliegende genrehafte Wirkung übertroffen und ganz Großes geschaffen. Auch Frey hätte aus der Überlieferung vom „Narren des Grafen von Zimmern" ein anmutiges Stück gemacht, wie sein liebliches Gedicht „Das Finklein" beweist, das von Kellerscher Zierlichkeit und speziell dem Narrengedicht innerlich verwandt ist. Aber Keller erreicht bei aller Anmut in der letzten Strophe eine hehre und fromme Größe des Tones und der Vision, die in dem Empfänglichen einen allertiefsten Jubel emporquellen macht.

Ganz im Gegensatz hierzu weiß Frey bisweilen seine Erfindungen nicht recht zu verwerten, ihnen keine tiefere Bedeutung zu geben, sodaß sich nicht selten das Gefühl einer gewissen Ergebnislosigkeit einstellt. Etwa die Gletschervision des „Gemsjägers" ist zunächst vortrefflich erfunden und mit Deutlichkeit gebildet: in den grünen Kristall der Firne eingeeist schimmert ein Weib, ihr Haupt ragt über das Eis empor, und sie singt ein klagendes Lied; vergleicht man dies Bild aber mit der verwandten Vision der Kellerschen Nixe, die mit erstücktem Jammer an der gefrorenen Eisdecke überm See entlang tastet, so erkennt man den Unterschied im spezifischen Gewicht der beiden Gedichte: dort erkennt der Jäger in der Erscheinung seine frühgestorbene Geliebte wieder, eine durchaus dürftige Verwertung und Deutung der Vision, während die Kellersche Nixe ein Sinnbild jeglicher gefangenen Sehnsucht ist. Und so entsteht aus diesem Mangel an tieferer Bedeutung eben eine nur genrehaft-fabulierende Wirkung, wo eine stärkere geistige Persönlichkeit eine symbolisch-monumentale Wirkung erzielt hätte.

Am meisten finden sich Elemente solcher Art in dem „Totentanz": die Vision des Todes, der den toten Feldherrn wie ein fremder Marschall, der zu Gast gekommen ist, durchs Lager begleitet, ist voll Größe. An dichterischer Erfindung ist dieser Teil überhaupt am reichsten. In vielen Gestalten zieht der Tod vorbei: er malt die Kurve, die An- und Absteigen des Fiebers darstellt; er zeichnet als Waldwart die Bäume, die gefällt werden sollen; er spielt auf beinerner grauer Flöte ein Schlummerlied. Wie in einem Gedicht Heinrich Seidels zieht „Der Zug des Todes" vorbei; aber das Freysche Gedicht ist jenem unendlich überlegen, weil es in wirklicher selbständiger Sprachkunst eine visionäre Dämmernis über die Schreitenden zu gießen vermag. Es verhält sich zu dem Seidelschen Gedicht wie die Bilder neuerer Maler, die verstehen, Atmosphäre zwischen den Dingen zu erschaffen, zu älteren Bildern, wo sie stumpf und hart nebeneinanderstehen.

Im allgemeinen erscheint der Tod bei Frey selten als Freund, wie auf Rethels Holzschnitt oder in Avenarius' Gedicht „Der Gruß", sondern böse und grausam. Er spielt, es nieder- und emporblasend, mit einem Flämmchen; er rollt eine Lawine auf einen Bahnzug und „tanzt und freut sich wie ein Gassenbube". Und so ergeben sich aus seinen grinsenden Grimassen folgerichtig allerlei groteske Bilder: das Gerippe eines Verschütteten, bei der Schneeschmelze ausgegraben, sitzt da, und die Goldplättchen zwischen den Zähnen schimmern im Sonnenschein; oder: eine Falle ist auf dem Hausboden zwischen ausgespannten Frauenhosen aufgestellt, die Maus zupft den Speck und entwischt ungefährdet; der Tod, geprellt, doch vergnügt über das niedliche Tier, stellt sich auf den Schädel und streckt die Beine durch die Frauenhosen empor. Auch mit dieser Neigung zum Grotesken und Absonderlichen berührt sich Frey mit Keller; doch möchte man in diesem Punkte nicht so sehr an eine Abhängigkeit, als an eine nationale Eigentümlichkeit denken. Schweizer Dichter haben gern eine Neigung zum Bizarren und Krausen; sie ist auch bei Spitteler erkennbar. Bei Conrad Ferdinand Meyer fehlt sie fast völlig, scheint aber etwa in dem Gesang der kopflosen Mönche, vielleicht auch im „Schuß von der Kanzel", hindurch, und es ist bezeichnend, daß er in seiner brieflichen Beurteilung der Freyschen Lyrik äußert, an dem Grellen ein besonderes Wohlgefallen zu haben. Von diesem ganzen Komplex dichterischer Bizarrerie gilt, was Storm einmal an Keller über seine krausen Einfälle schreibt: „Ich stemme dann die Hände, sehe ruhig zu und denke: Ja, ja, der Gottfried muß erst seinen Spaß zu Ende machen!" Die Gefahr ist aber, daß die grotesken Ornamente und Arabesken die Konstruktion überranken, daß das Barocke, an sich schon eine gewisse Entartung, wuchert, und so hat Meyer, folgerichtig, den Stilmancher Kellerschen Sachen mit dem „Stil einer Jesuitenkirche" verglichen. Dieser Gefahr ist auch Frey nicht entgangen; aber anderseits verdanken wir seinem Streben nach unbedingt deutlicher Anschauung und Prägnanz, seiner Freude an sorgsamem Ausmeißeln seiner Ranken und Türmchen und Zierate eine Fülle von überraschenden Anschauungen: „Das Echo fängt den Silberball der Lieder", „des Lieds und Scherzes Zierat bröckelt ab", der Walzer „klingelt", „es gluckt und sprudelt der Wachtelschlag", das Rad des Dampfers „quirlt", das Fenster des Irrenhauses „glotzt", es sprüht „der Silberkörnerwurf des Drosselschlags".

Während somit im Großen die Richtlinien der Freyschen Gedichte durch seine beiden hohen Landsgenossen bestimmt sind, hat er im Einzelnen viel aus eigenem Vermögen darzubieten. Er vereinigt manches von dem strengen Stil Meyers mit der zwangloseren Realistik Kellers, und bringt zugleich die Meyersche Tradition in stärkerem Maße, als es Meyer selbst getan hat, in Berührung mit volkstümlich-deutschen Überlieferungen. So ergänzt seine Sammlung die Meyersche ins Spukhafte, Groteske, Burleske, Drastische. Diese Gedichte stammen gewissermaßen von einem Conrad Ferdinand Meyer, dessen Wesen nicht monumentaler, sondern genrehafter Art ist, und dokumentieren sich somit als Schöpfungen eines edlen und nicht geringen Talents, das in der Schule eines Genies die bestimmende Anregung empfangen und sich an seinem Beispiel erzogen und geläutert hat.

Ernst Lissauer.

Vier Sonette.

Von Herbert Eulenberg.

Erinnerung.

Jüngſt ging ich über Tag die gleichen Gänge,
die wir des Nachts ſo oft zuſammen gingen
bei ſchwarzem Laub und Nachtigallenſingen.
Es ſchien ganz anders mir in klarer Enge.

Auf allen Wegen trieb ſich ein Gedränge.
Wo wir wie Bälle unſre Küſſe fingen,
da ſpielten Kinder nun mit Sand und Ringen.
Fern aus den Häuſern drangen Leierklänge.

O traure nicht, einſames Herz, wie bald
iſt alles ſtumm, was jetzt dich treibt zu ſchlagen,
wenn nichts mehr lebt aus deinen jungen Tagen;

die Liebe wie der Kinder Spiel verhallt.
Der Winter kommt, weiß wirſt du wie der Wald
und wirſt nie mehr in neue Blüten ſchlagen.

Auf die ſinnlichſte Muſik.

(Die Kreutzerſonate.)

Ich ſpüre noch den Duft des ſchwarzen Haares,
ich höre noch den Klang der Violine
und ſeh dich noch, gebannt wie Meluſine
blind horchen wie auf etwas Wunderbares.

Und immerzu wie ein Geſchwätz des Staares
pfiff die Muſik, wie Wind harft im Kamine,
mir war, ich ſäh Blut, das der Mond beſchiene,
ich fror bis in die Wurzeln meines Haares.

Was iſt es, das die Grenzen uns verwiſcht
und uns hinausſtößt in die Nacht des Alls,
mit Meer und Luft und Feuer uns vermiſcht?

Echo vom Puls der Welt, Schall eines Schalls,
du reißt uns mit kraft unſers Widerhalls,
und unſer Blut ſpritzt uns ans Ohr wie Giſcht.

Vor dem Winter.

Schon laſſen Knaben bunte Drachen ſteigen,
die Stoppelfelder zeigen ihre Zähne,
ins Laubhaar ſchleicht ſich eine braune Strähne,
die Herbſtzeitloſe ſchließt den Blumenreigen.

Und traurig hört man ſchon die Vögel ſchweigen,
die Wälder ſchütteln fröſtelnd ihre Mähne,
ſtumm kommt der Herbſt, geſcheckt wie die Hyäne.
Nun klammre dich an alles, was dein eigen!

Die Wünſche, die ums Dach dir ſchreiend flogen,
ſind mit den Schwalben heimlich fortgezogen,
die Sommerblumen mauſerten und ſtarben.

Bald ſieht man auf dem Schnee Schwarzvögel darben.
Rück nah dich an die Lampe und ans Feuer
und mache dir, was dein iſt, lieb und teuer.

Auf eine alte Partitur.

Aus dumpfem Schranke hol ich dich hervor
und leg dich für die Freunde aufs Klavier,
ein ſtummes Heft, gelb ward ſchon das Papier,
darauf ſich treibt der Noten ſchwarzer Chor,

wie wilde Vögel zwiſchen hohem Rohr,
Lettern aus China gleich in wirrer Zier,
Striche und Schnörkel, ſonderbar Getier,
dem Auge unverſtändlich, ſtumm dem Ohr.

So liegt dies jahrlang in dem Schrank verſchloſſen
wie Samen in den Säcken, wie im Schlaf,
und biſt einſt durch des Künſtlers Blut gefloſſen

und jetzt ſo leblos wie ein Epitaph. —
Da ſpielt man dich, und herrlich lebſt du wieder.
So wacht auch ihr, lieſt man euch, auf, ihr Lieder.

Der Helfer.*

Von Rudolf Kaſſner.

Er: Guten Morgen! Was, glauben Sie, iſt das Allerverrückteſte, das einem Menſchen einfallen könnte?

Ich: Mir fällt eigentlich jeden Tag etwas Verrücktes ein.

Er: Das will ich Ihnen gerne glauben. Da iſt es dann leicht zu leben. Und Sie werden ſicherlich lange leben, ſehr lange, hundert Jahre! Immer im letzten Augenblicke wird Ihnen noch etwas Verrücktes einfallen. Bravo! Bravo! Doch darnach frage ich Sie garnicht. Ich frage Sie ganz genau nach dem Aller-Allerverrückteſten. Ja, darnach! So wie Kinder nach dem Aller-Allerbeſten, nach dem Aller-Allerſchönſten fragen. Ich meine etwas ſo Verrücktes, daß einem darnach eben nichts mehr einfallen kann.

Ich: Es ſcheint, daß Sie es wiſſen.

Er: Ja. Ich weiß es und paſſen Sie auf! Ein Menſch, ein guter Menſch hat ſein ganzes Leben hindurch anderen geholfen, er hat tatſächlich nur dafür gelebt, alle Menſchen, denen er nahe gekommen, glücklich zu machen. Und er hatte darum auch immer geſucht, vielen Menſchen nahe zu kommen, um eben ſo viele wie möglich glücklich zu machen. Und dieſe vielen Menſchen waren gar nicht undankbar, was ja oft, wie man ſagt, die Folge empfangener Wohltaten iſt, o nein, ſie waren dankbar und zufrieden und nannten ihn öffentlich und auch in geheimen ihren Wohltäter, und alle, alle ſind untereinander darüber einig, daß er ein guter Menſch ſei, daß ein Menſch ſo leben müßte, wenn er ein guter Menſch ſein wollte, daß man durchaus nicht mehr von einem Menſchen verlangen dürfte, der ſozuſagen allen anderen ein Vorbild ſein wollte, daß er allein ebenſo gut ſei wie alle anderen zuſammen, ganz genau ſo gut wie alle zuſammen ..... Verſtehen Sie mich?

Ich: Ja.

Er: So etwas iſt doch möglich? Ich meine: ein ſo guter Menſch, über deſſen Güte alle, alle untereinander einig ſind? Es gab keinen Zweifler unter

* Siehe die Beſprechung S. 141.

Heimat, die alle Menschen hier trug, wie der Strom einen treibenden Holzbalken.

Weshalb fing ich nun an, so schmerzlich zu bedenken, daß Hinnik Klütenbacker nur mehr halb ein Heimatlicher war? Leise quirlte aus dem Gedanken ein zwiespältiges Leid in mir auf: bald gehn die Drei weg, und dann bist du so allein hier und denkst an das weiche, bannend dahintragende Leben in der Stadt, zu dem nun auch der feine, prachtvolle Hinnik läuft.

Nein, nun mußte ich aber lachen. Erst die Freude an meiner Einsamkeit, und nun —

Und ich rannte die schwere Treppe hinauf auf Deck und wollte mir die flatterhaften Gedanken von Sturm und Elbe kräftig bannen lassen. An Deck war es tieffinster. Kaum sah man die nahen kahlen Erlen dunkel und eckig sich aufrecken. Aber über den Saum einer wuchtigen Wolkenwand, zu deren Füßen heute nacht gerade das Piratenkastell des Lichtdunstes stand, quoll ein goldiger Flaum, fein gezupft und gezackt, und ein Spalt im Nachthimmel war voll der tiefdunkeln und unendlichen Helligkeit des Mondes, der hinter dem Wolkenland aufstieg.

Was für ein seltsam gespanntes Erwarten bedrängte mich, den Mond aufgehn zu sehn.

Ich kletterte eilig auf den Gigbaum, der an zwei schweren Tauen am Großmast der Länge nach übers Deck hing. Die Taue liefen ums Ende des Baumes und dann schräg bis fast an den Windsack des Großmastes hinauf; und der Gigbaum stieß gleich an den kurzen, dicken Besanmast. Ich klemmte meine Hüften zwischen die Taue und stand sicher. Der goldige Saum am Scheitel der Wolkenbank wurde breiter, langsam; und langsam stieg der Mond. Auf einmal lagen Insel und Elbe in seinem Licht, und ich sah, daß die Wellen schon bis an den gelben Weg des Sommerdeiches rollten, und daß der Wald des Rieds und der jungen Weiden schon ganz unter dem Wasser verschwand. Die einsame Erle im Ried schaute mit dem Kopf ihrer Krone, heftig in den rollenden Wellen bewegt, noch übers Wasser und rief nach einer Hilfe, die nie kam. Die Lichter am Ufer drüben flimmerten zitternd, und wo Blankenese lag, bebte ein funkelndes Diadem. In meinem Rücken lag unbeweglich die schwere, plumpe Finsternis der schwarzen Regenwolken und wartete lauernd. Der Sturm pfiff mit verzogenen Lauten in Wanten und Bäumen. Er riß an den Tauen, und leise schaukelnd fuhr ich mit ihnen hin und her. Ein Stück elbaufwärts lag ein dunkler Ewer in den Wellen. Ich sah seine Masten im Licht des Mondes schwanken, und die Reihe der geduckten, schwerleibig verbogenen Weiden mit den Gestalten von gutmütig alten Elfenkönigen unserer Kindermärchen ließen die Haare ihrer struppigen Rutenschöpfe sausend durcheinander fahren. Der Wind entriß meiner Pfeife einen schnellen Schweif von Funken, der in die Weiden jagte und gleich verlosch.

„Ewer, du alter, wunderbarer Kerl!“ sagte ich laut, in der Lust der tiefen Stunde erschauernd. Und ich schrie gleich nach: „Held!“ Ich warf in der Ekstase meine Pfeife in die Nacht, hörte nicht, wohin sie fiel, und habe auch später nichts mehr von ihr gehört.

„Die Stürme, die dich umbuhlt haben in der grauen Nordsee, die ein so schweres, dunkles Blut in ihren Gliedern hat! Ach was, du bist ein Held! Ich liebe nichts, keine Frau und kein Kind, kein Bild und kein Buch und keine Stadt! Nur dich und die Einsamkeit, die du mir gibst!“

Der Wind riß meine Worte an sich, schnell, neidisch, rasend, und wo er hinfuhr, stand die Lichterburg der großen Piratenstadt.

Da hörte ich Schritte an Deck. Ich drehte mich nicht um.

Hinnik kam an mir vorüber. Er war barhaupt und hatte die Geige in der Hand. Seine lange Gestalt ließ sich auf das Helmholz nieder, knickte über der Violine zusammen, und der Bogen strich über die Saiten. Es war ein Lied von Grieg. Ein Tanz. Aber die Rhythmen gingen zuerst gegen den Sturm an. Das störte mich heftig in der schweren Harmonie, in die mich diese Stunde eingeschlossen hatte. Aber nach und nach begannen sie sich in den Wind zu schmiegen, und das volkstümlich schwere Geblüt des Tanzes pochte ein paar Augenblicke lang voll melancholischer, einsamer Schönheit im Zug des Sturmes, wie in eigenen Adern.

Aber dann sah ich, wie Hinniks blonder Schopf plötzlich hoch stob. Seine Augen müssen jetzt an der Weidenreihe entlang in das dunstige Lichterkastell der großen Stadt blicken. Hat Hinnik jetzt nicht seufzend geknirscht? Aber der Bogen springt tanzend auf andere Saiten und nimmt eines von den neuen Kaffeehausliedern der Stadt aus dem klingenden Violinleib. Und es fügt sich auch in den Sturm. O, schneller, wollüstiger, als das andere! Und seine Rhythmen springen in verwirrender Nervosität. Sie bringen Sentimentalität, um sie gleich verspotten zu können; sie heben kräftige Takte heraus, um sie gleich höhnisch auf die Erde fallen zu lassen; sie geigen Sehnsucht und Liebe, um sie gleich selber unfruchtbar und zynisch anzulächeln.

„Schweig!“ knirschte ich auf. Das Lied aus der Großstadt hatte sofort alles in mir zerfetzt, wie die schöne, leidenschaftlich geliebte Frau unsere wahnsinnigen Briefe zerfetzt, wenn sie in die Arme eines andern sinken will. Es war Schmutz und Perversität und Lüsternheit und Erdgestank in dem Lied. Und doch wirbelte ich mit, jach aus meiner Einsamkeitsfreude heraus, und sah das dunstige Piratenkastell hinter der mächtig einsamen Elbe stehn. Mein Blut strudelte, es schoß an die Schläfe. Ich sprang vom Baum herab und konnte es nimmer aushalten:

„Du norddeutscher Tranfisch!“ schrie ich in rasendem Schmerz, „du hast dein kaltes Blut in deinem robusten Hohn geeist. Ruhig, du Agent der Piratenstadt, oder ich schlag dir den Besanmast über deine Martergeige!“

Aber in demselben Augenblick fuhr knallend der Regen aus den schwarzen Westwolken. Hinnik sprang auf und rannte in die Koje hinab. Er lachte an mir vorbei mit seinem lauten, ausschlagenden Humor, ein Lachen, das voll schallenden Goldes und voll Harmlosigkeit war.

Der Mond fiel wieder hinter die Wolken. Der Regen rauschte gewaltsam und trommelte metallisch aufs Deck. Ich kletterte wieder in die Koje zu den andern.

Ob ich morgen mit ihnen wieder zur Stadt zurückkehre?

Über die Lyrik Adolf Freys.

Die „Gedichte" Adolf Freys erschienen im Jahre 1886, 1895 folgte eine Sammlung „Totentanz"; im Jahre 1908 wurden die „Gedichte" mit der „Totentanz"-Gruppe vereinigt und, um andere Stücke vermehrt, zum zweiten Male ausgegeben, sodaß in diesem umfänglichen Bande* von mehr als dreihundertfünfzig Seiten das lyrische Werk Adolf Freys im wesentlichen beschlossen ist. Es verlohnt sich, diese Sammlung auf Art, Herkunft und Gewicht zu prüfen und zu würdigen; und es ist eine Pflicht, auf diesen Dichter hinzuweisen, da er im allgemeinen in Deutschland wenig bekannt ist. Zwar hat vor Jahren Hermann Grimm über den „Totentanz" geschrieben, und in Avenarius' „Hausbuch" steht eins der besten Gedichte Freys, aber, zum Beispiel, die Benzmannsche Anthologie moderner Lyrik weiß von diesem Dichter nichts, was um so erstaunlicher ist, als sie in ihrer zweiten Auflage gerade ältere Dichter besonders zu bevorzugen wünscht.

Frey hat Conrad Ferdinand Meyer und Gottfried Keller in persönlichem Verkehr durch lange Jahre nahe gestanden, und die Einwirkung dieser Beiden, besonders Meyers, erweist sich deutlich in seiner Produktion.

Motive Meyers klingen abgewandelt wieder: Meyer läßt über dem Grabe eines Jünglings sein „ungelebtes Leben" geistern, ein Zecher stürmt vorbei, ein Schiffer fährt dahin, ein Rhetor stürzt sich auf die Bühne; bei Frey ziehen, wenn Reigen und Ländler klingt und stampft, die Frühgestorbenen, sehnsüchtig ausschauend nach den ungelebten Freuden, als „Nachtfahrer" über Land. Und es ist eine Umkehrung jenes Meyerschen Motivs, wenn Frey in einem andern Gedicht seine gelebten Stunden als eine bleiche Schar vorüberreiten läßt: Verwundete, Weinende, Lächelnde, Bekränzte. In einem Gedicht stellt Meyer Milton dar, wie er am Fenster stehend, der nachschreibenden Tochter Strophen seines Epos sprechend, von trunkenen Edelleuten frech angespottet und verhöhnt wird und nun den Frevel mit eisernen Worten für ewige Zeiten in sein Werk einkerkert; wie hier ein Geschehnis seinen Widerschein im Gedicht empfängt, so — wieder in Umkehrung des Motivs — bei Frey eine Dichtung ihr Gegenbild im Leben: Heinrich der Löwe liegt krank, und der Kämmerer, der ihm die schlaflose Nacht mit Aventiuren kürzen soll, singt ihm seine eigenen Taten: italische, slawische Schlachten, den Kampf mit Barbarossa, dann ertönt der Tod des Kaisers in dem Gesang, und in diesem Augenblick stirbt Heinrich.

Auch stilistisch ist vielfach die Einwirkung Meyers wahrzunehmen. Die gereimten Verspaare die für Meyers Art charakteristisch sind, werden häufig von Frey angewandt:

„Überm Deck der ersten Frühe zarte Gluten,
schleift ein Dampfer qualmend durch die blauen Fluten,"

oder:

„Schüttern dröhnt und füllt die Luft,
und es rollt im Nebelduft."

Meyer reiht gern Anrufe oder Fragen in langer Folge:

„Und du selber? Bist du echt beflügelt?
Oder nur gemalt und abgespiegelt?
Gaukelst du im Kreis mit Fabeldingen?
Oder hast du Blut in deinen Schwingen?"

Eine Meyersche Strophe solcher Art findet ihr Nachbild in einer Freyschen Strophe wie dieser:

„Sagt mir: folgen ungezählte Fahrtgenossen?
Sehn sie trübe? Blicken ihre Stirnen heiter?
Wißt ihr: wann ist euer Heereszug geschlossen?
Seid ihr dunkler Hinterhut gedrängte Reiter?"

Über solche motivischen und sprachlichen Zusammenhänge hinaus ist Freys Art, zu bilden und zu schauen, in wesentlichen Zügen von Meyer bestimmt worden. Im Umgang mit Meyer und an seinem Beispiel lernte Frey die wortkünstlerische Sorgfalt, durch die seine Gedichte ausgezeichnet sind; er lernte alles Tagebuchhafte, in einem engen Sinn Subjektive, lediglich als Vorstufe betrachten und das abgelöste Gebilde erstreben. Vielleicht ist die eigentliche Anlage Freys nicht überragend gewesen; doch eben jene strenge Zucht und Schule hat es ihm ermöglicht, sein Talent bis zu der heutigen nicht geringen Höhe zu steigern. Und es beruht auf dem Einfluß Meyers und Kellers, wenn in Freys Gedichten jegliche Empfindung in Gestalt und Bild verwandelt ist und sie mit dichterischen Vorstellungen reich angefüllt sind. Die Gedichte Freys sind zum weitaus größten Teil visionärer Art — „Gesichte" heißt eine Gruppe —, und eben das visionäre Licht, das über ihnen wie ein klarer Dämmer ruht, scheint ein Nachleuchten der seherischen Urkraft Conrad Ferdinand Meyers.

Der Punkt, in dem sich Frey von Meyer am stärksten unterscheidet, ist, daß seine Art weit mehr genrehaft ist, im Gegensatz zu dem monumentalen Charakter der Meyerschen Poesie. Soweit aber auch bei Meyer Dichtungen solcher leichteren Art vorhanden sind — „Flut und Ebbe", „Weinsegen", „Fingerhütchen", „Die Dryas", „Liederseelen" — leitet von ihnen zu den Dichtungen Freys eine deutliche Linie.

In Freys Gedichten, wie in denen Meyers, schweben und wandeln Sagenwesen von vielerlei Art, aber bei Meyer sind es meist Göttinnen, Musen, Parzen, bei Frey vornehmlich Gespenster, Tanzgeister, Elfen. Und so ergibt sich merkwürdigerweise hie und da eine Verwandtschaft Freys mit einem Dichter, der seiner Art nach Meyer durchaus entgegengesetzt ist: mit August Kopisch. Kopischs Gedichte wimmeln von Zwergen und Hexen, die den Menschen allerlei Possen spielen, und wie dort der Bote von Schwerin, so wird hier „der Pfarrherr" von einem seltsamen Tanzgesinde überfallen, umreigt und, freilich auf eine weit harmlosere und minder drastische Art, zum Narren gehalten. Überhaupt ist Kopisch stets drastischer, skrupelloser; die geniale Frechheit mancher seiner Spukschwänke besitzt Frey nicht. So sind auch die Bewegungen und Gebärden, die Rhythmen der Geister bei Kopisch hurtiger, rescher, bei Frey gelassener, sanfter. Bei Kopisch tost ein beständiges Wirbeln und Huschen und Fliegen, Freys Geister wandeln meist still oder reiten langsam dahin. Charakteristischerweise sind Kopischs Geister stets sogleich vorhanden in selbstverständlicher Realität, während sie Frey sich meist erst bilden läßt, aufscheinen aus Luft und Dämmer und zerquirlen wie Rauch; Kopischs Geister sind aus Fleisch und Bein, Freys

* Leipzig, H. Hässel 1908.

„minder als Leib und mehr als Geist"; Kopisch greift und haut derb zu, Frey ist auch in den volkstümlichen Stücken der Patrizier vom Stamme Conrad Ferdinand Meyers.

Die genrehafte Wirkung der Freyschen Dichtungen hängt aber auch zusammen mit Mängeln seines Talentes.

Auch Keller eignet ein Element, das man genrehaft nennen könnte: das Realistisch-Diesseitige in seinem Wesen, die Freude am Anmutigen und Zierlichen, das Idyllische im Gegensatz zu dem Heroischen, das den Grundcharakter Meyers bildet. Und dennoch wird ungemein oft bei Keller die zunächstliegende genrehafte Wirkung übertroffen und ganz Großes geschaffen. Auch Frey hätte aus der Überlieferung vom „Narren des Grafen von Zimmern" ein anmutiges Stück gemacht, wie sein liebliches Gedicht „Das Finklein" beweist, das von Kellerscher Zierlichkeit und speziell dem Narrengedicht innerlich verwandt ist. Aber Keller erreicht bei aller Anmut in der letzten Strophe eine hehre und fromme Größe des Tones und der Vision, die in dem Empfänglichen einen allertiefsten Jubel emporquellen macht.

Ganz im Gegensatz hierzu weiß Frey bisweilen seine Erfindungen nicht recht zu verwerten, ihnen keine tiefere Bedeutung zu geben, sodaß sich nicht selten das Gefühl einer gewissen Ergebnislosigkeit einstellt. Etwa die Gletschervision des „Gemsjägers" ist zunächst vortrefflich erfunden und mit Deutlichkeit gebildet: in den grünen Kristall der Firne eingeeist schimmert ein Weib, ihr Haupt ragt über das Eis empor, und sie singt ein klagendes Lied; vergleicht man dies Bild aber mit der verwandten Vision der Kellerschen Nixe, die mit ersticktem Jammer an der gefrorenen Eisdecke überm See entlang tastet, so erkennt man den Unterschied im spezifischen Gewicht der beiden Gedichte: dort erkennt der Jäger in der Erscheinung seine frühgestorbene Geliebte wieder, eine durchaus dürftige Verwertung und Deutung der Vision, während die Kellersche Nixe ein Sinnbild jeglicher gefangenen Sehnsucht ist. Und so entsteht aus diesem Mangel an tieferer Bedeutung eben eine nur genrehaft-fabulierende Wirkung, wo eine stärkere geistige Persönlichkeit eine symbolisch-monumentale Wirkung erzielt hätte.

Am meisten finden sich Elemente solcher Art in dem „Totentanz": die Vision des Todes, der den toten Feldherrn wie ein fremder Marschall, der zu Gast gekommen ist, durchs Lager begleitet, ist voll Größe. An dichterischer Erfindung ist dieser Teil überhaupt am reichsten. In vielen Gestalten zieht der Tod vorbei: er malt die Kurve, die An- und Absteigen des Fiebers darstellt; er zeichnet als Waldwart die Bäume, die gefällt werden sollen; er spielt auf beinerner grauer Flöte ein Schlummerlied. Wie in einem Gedicht Heinrich Seidels zieht „Der Zug des Todes" vorbei; aber das Freysche Gedicht ist jenem unendlich überlegen, weil es in wirklicher selbständiger Sprachkunst eine visionäre Dämmernis über die Schreitenden zu gießen vermag. Es verhält sich zu dem Seidelschen Gedicht wie die Bilder neuerer Maler, die verstehen, Atmosphäre zwischen den Dingen zu erschaffen, zu älteren Bildern, wo sie stumpf und hart nebeneinanderstehen.

Im allgemeinen erscheint der Tod bei Frey selten als Freund, wie auf Rethels Holzschnitt oder in Avenarius' Gedicht „Der Gruß", sondern böse und grausam. Er spielt, es nieder- und emporblasend, mit einem Flämmchen; er rollt eine Lawine auf einen Bahnzug und „tanzt und freut sich wie ein Gassenbube". Und so ergeben sich aus seinen grinsenden Grimassen folgerichtig allerlei groteske Bilder: das Gerippe eines Verschütteten, bei der Schneeschmelze ausgegraben, sitzt da, und die Goldplättchen zwischen den Zähnen schimmern im Sonnenschein; oder: eine Falle ist auf dem Hausboden zwischen ausgespannten Frauenhosen aufgestellt, die Maus zupft den Speck und entwischt ungefährdet; der Tod, geprellt, doch vergnügt über das niedliche Tier, stellt sich auf den Schädel und streckt die Beine durch die Frauenhosen empor. Auch mit dieser Neigung zum Grotesken und Absonderlichen berührt sich Frey mit Keller; doch möchte man in diesem Punkte nicht so sehr an eine Abhängigkeit, als an eine nationale Eigentümlichkeit denken. Schweizer Dichter haben gern eine Neigung zum Bizarren und Krausen; sie ist auch bei Spitteler erkennbar. Bei Conrad Ferdinand Meyer fehlt sie fast völlig, scheint aber etwa in dem Gesang der kopflosen Mönche, vielleicht auch im „Schuß von der Kanzel", hindurch, und es ist bezeichnend, daß er in seiner brieflichen Beurteilung der Freyschen Lyrik äußert, an dem Grellen ein besonderes Wohlgefallen zu haben. Von diesem ganzen Komplex dichterischer Bizarrerie gilt, was Storm einmal an Keller über seine krausen Einfälle schreibt: „Ich stemme dann die Hände, sehe ruhig zu und denke: Ja, ja, der Gottfried muß erst seinen Spaß zu Ende machen!" Die Gefahr ist aber, daß die grotesken Ornamente und Arabesken die Konstruktion überranken, daß das Barocke, an sich schon eine gewisse Entartung, wuchert, und so hat Meyer, folgerichtig, den Stil mancher Kellerschen Sachen mit dem „Stil einer Jesuitenkirche" verglichen. Dieser Gefahr ist auch Frey nicht entgangen; aber anderseits verdanken wir seinem Streben nach unbedingt deutlicher Anschauung und Prägnanz, seiner Freude an sorgsamem Ausmeißeln seiner Ranken und Türmchen und Zierate eine Fülle von überraschenden Anschauungen: „Das Echo fängt den Silberball der Lieder", „des Lieds und Scherzes Zierat bröckelt ab", der Walzer „klingelt", „es gluckt und sprudelt der Wachtelschlag", das Rad des Dampfers „quirlt", das Fenster des Irrenhauses „glotzt", es sprüht „der Silberkörnerwurf des Drosselschlags".

Während somit im Großen die Richtlinien der Freyschen Gedichte durch seine beiden hohen Landsgenossen bestimmt sind, hat er im Einzelnen viel aus eigenem Vermögen darzubieten. Er vereinigt manches von dem strengen Stil Meyers mit der zwangloseren Realistik Kellers, und bringt zugleich die Meyersche Tradition in stärkerem Maße, als es Meyer selbst getan hat, in Berührung mit volkstümlich-deutschen Überlieferungen. So ergänzt seine Sammlung die Meyersche ins Spukhafte, Groteske, Burleske, Drastische. Diese Gedichte stammen gewissermaßen von einem Conrad Ferdinand Meyer, dessen Wesen nicht monumentaler, sondern genrehafter Art ist, und dokumentieren sich somit als Schöpfungen eines edlen und nicht geringen Talents, das in der Schule eines Genies die bestimmende Anregung empfangen und sich an seinem Beispiel erzogen und geläutert hat.

Ernst Lissauer.

Vier Sonette.

Von Herbert Eulenberg.

Erinnerung.

Jüngſt ging ich über Tag die gleichen Gänge,
die wir des Nachts ſo oft zuſammen gingen
bei ſchwarzem Laub und Nachtigallenſingen.
Es ſchien ganz anders mir in klarer Enge.

Auf allen Wegen trieb ſich ein Gedränge.
Wo wir wie Bälle unſre Küſſe fingen,
da ſpielten Kinder nun mit Sand und Ringen.
Fern aus den Häuſern drangen Leierklänge.

O traure nicht, einſames Herz, wie bald
iſt alles ſtumm, was jetzt dich treibt zu ſchlagen,
wenn nichts mehr lebt aus deinen jungen Tagen;

die Liebe wie der Kinder Spiel verhallt.
Der Winter kommt, weiß wirſt du wie der Wald
und wirſt nie mehr in neue Blüten ſchlagen.

Auf die ſinnlichſte Muſik.

(Die Kreutzerſonate.)

Ich ſpüre noch den Duft des ſchwarzen Haares,
ich höre noch den Klang der Violine
und ſeh dich noch, gebannt wie Meluſine
blind horchen wie auf etwas Wunderbares.

Und immerzu wie ein Geſchwätz des Staares
pfiff die Muſik, wie Wind harft im Kamine,
mir war, ich ſäh Blut, das der Mond beſchiene,
ich fror bis in die Wurzeln meines Haares.

Was iſt es, das die Grenzen uns verwiſcht
und uns hinausſtößt in die Nacht des Alls,
mit Meer und Luft und Feuer uns vermiſcht?

Echo vom Puls der Welt, Schall eines Schalls,
du reißt uns mit kraft unſers Widerhalls,
und unſer Blut ſpritzt uns ans Ohr wie Giſcht.

Vor dem Winter.

Schon laſſen Knaben bunte Drachen ſteigen,
die Stoppelfelder zeigen ihre Zähne,
ins Laubhaar ſchleicht ſich eine braune Strähne,
die Herbſtzeitloſe ſchließt den Blumenreigen.

Und traurig hört man ſchon die Vögel ſchweigen,
die Wälder ſchütteln fröſtelnd ihre Mähne,
ſtumm kommt der Herbſt, geſcheckt wie die Hyäne.
Nun klammre dich an alles, was dein eigen!

Die Wünſche, die ums Dach dir ſchreiend flogen,
ſind mit den Schwalben heimlich fortgezogen,
die Sommerblumen mauſerten und ſtarben.

Bald ſieht man auf dem Schnee Schwarzvögel darben.
Rück nah dich an die Lampe und ans Feuer
und mache dir, was dein iſt, lieb und teuer.

Auf eine alte Partitur.

Aus dumpfem Schranke hol ich dich hervor
und leg dich für die Freunde aufs Klavier,
ein ſtummes Heft, gelb ward ſchon das Papier,
darauf ſich treibt der Noten ſchwarzer Chor,

wie wilde Vögel zwiſchen hohem Rohr,
Lettern aus China gleich in wirrer Zier,
Striche und Schnörkel, ſonderbar Getier,
dem Auge unverſtändlich, ſtumm dem Ohr.

So liegt dies jahrlang in dem Schrank verſchloſſen
wie Samen in den Säcken, wie im Schlaf,
und biſt einſt durch des Künſtlers Blut gefloſſen

und jetzt ſo leblos wie ein Epitaph. —
Da ſpielt man dich, und herrlich lebſt du wieder.
So wacht auch ihr, lieſt man euch, auf, ihr Lieder.

Der Helfer.*

Von Rudolf Kaſſner.

Er: Guten Morgen! Was, glauben Sie, iſt das Allerverrückteſte, das einem Menſchen einfallen könnte?

Ich: Mir fällt eigentlich jeden Tag etwas Verrücktes ein.

Er: Das will ich Ihnen gerne glauben. Da iſt es dann leicht zu leben. Und Sie werden ſicherlich lange leben, ſehr lange, hundert Jahre! Immer im letzten Augenblicke wird Ihnen noch etwas Verrücktes einfallen. Bravo! Bravo! Doch darnach frage ich Sie garnicht. Ich frage Sie ganz genau nach dem Aller-Allerverrückteſten. Ja, darnach! So wie Kinder nach dem Aller-Allerbeſten, nach dem Aller-Allerſchönſten fragen. Ich meine etwas ſo Verrücktes, daß einem darnach eben nichts mehr einfallen kann.

Ich: Es ſcheint, daß Sie es wiſſen.

Er: Ja. Ich weiß es und paſſen Sie auf! Ein Menſch, ein guter Menſch hat ſein ganzes Leben hindurch anderen geholfen, er hat tatſächlich nur dafür gelebt, alle Menſchen, denen er nahe gekommen, glücklich zu machen. Und er hatte darum auch immer geſucht, vielen Menſchen nahe zu kommen, um eben ſo viele wie möglich glücklich zu machen. Und dieſe vielen Menſchen waren gar nicht undankbar, was ja oft, wie man ſagt, die Folge empfangener Wohltaten iſt, o nein, ſie waren dankbar und zufrieden und nannten ihn öffentlich und auch im geheimen ihren Wohltäter, und alle, alle ſind untereinander darüber einig, daß er ein guter Menſch ſei, daß ein Menſch ſo leben müßte, wenn er ein guter Menſch ſein wollte, daß man durchaus nicht mehr von einem Menſchen verlangen dürfte, der ſozuſagen allen anderen ein Vorbild ſein wollte, daß er allein ebenſo gut ſei wie alle anderen zuſammen, ganz genau ſo gut wie alle zuſammen ..... Verſtehen Sie mich?

Ich: Ja.

Er: So etwas iſt doch möglich? Ich meine: ein ſo guter Menſch, über deſſen Güte alle, alle untereinander einig ſind? Es gab keinen Zweifler unter

* Siehe die Beſprechung S. 141.

ihnen, nicht einen einzigen. Und auch darin liegt doch nichts Unmögliches? Wenn es nur einen einzigen Zweifler gegeben hätte an ihm, dann allerdings würde manches sich anders gestaltet haben. Aber es gab auch diesen einzigen Zweifler nicht. Sagen Sie selbst, ob so etwas ganz unmöglich ist oder nicht?

Ich: Setzen wir wenigstens den Fall, daß so etwas möglich sei.

Er: Meinetwegen. Doch hören sie weiter! Diesem guten, hilfreichen, gewiß glücklichen, in den Augen der andern durchaus vollkommenen Menschen fällt nun plötzlich ein, während er vielleicht seinen üblichen Nachmittagsspaziergang macht — alle Leute kennen und grüßen ihn — ich sage, diesem Wohltäter fällt nun ganz plötzlich ein: Jetzt hilf dir selber! Nicht mehr als das, aber ganz genau das: Jetzt hilf dir selber! Kann ihm nach diesem Einfall noch etwas anderes einfallen? Ich meine natürlich nicht nur heute, sondern auch morgen, übermorgen, in zehn Jahren? Nein. Ich sage: es ist sein letzter. Unbedingt. Und er hat ihn gleichsam an seinem letzten Tage. Man könnte sagen: Auf seinem letzten Spaziergang kam ihm dieser Einfall: Jetzt hilf dir selber! Konnte er seinen Spaziergang noch wiederholen? Nein. Doch was wollen Sie sagen?

Ich: Wenn er den anderen geholfen hat, so wird er schließlich auch sich selber helfen können.

Er: Warum setzen Sie nicht gleich hinzu: mit der Zeit? Nein, Sie sind ein praktischer Mensch, dem vielleicht manches Verrückte, aber niemals das Allerverrückteste einfallen kann. Sehen Sie, wenn er sich auch nur mit einem einzigen von den vielen Menschen, denen er geholfen hatte, verwechseln könnte, einem einzigen, sage ich, nun dann wäre ihm schon geholfen. Aber das kann er nicht, gerade das nicht. Sonst vermochte er ja alles, zum mindesten sehr, sehr viel. Aber das ... Er kann sich einfach nicht dazuzählen, zur Gesamtsumme schlagen, er bleibt übrig, sich selber, Er, Er ... Von dem außer seinen Wohltaten gar nichts bekannt ist. Und darum hat er plötzlich diesen allerverrücktesten Einfall: Jetzt hilf dir selber! Es ist sein letzter, seien Sie versichert! Und er hat ihn gleichsam an seinem letzten Tage. Wenn er nur nicht gerade diesen Einfall gehabt hätte, gerade diesen, möchte man sagen! Er hätte noch weiter Gutes tun, noch viel mehr Menschen bis zu seinem Tode und dann ein schönes, ein würdiges Begräbnis haben können. Ja, ich wage zu sagen, er hätte noch allen Menschen Gutes tun können, allen, allen, bis zum Jüngsten Tage. Warum hätte er nicht bis zum Jüngsten Tage leben können?! Ein Wunder?! Meinetwegen .... Aber da kommt diesem Urnarren plötzlich, ganz unvermittelt bei einem Spaziergang nachmittags, sagen wir, um 5 Uhr dieser beispiellos verrückte Einfall: Jetzt hilf dir selber! Ich bin fest überzeugt, daß er in diesem Augenblicke allen Menschen das Gute, das er ihnen getan, verwünschte, daß er die Menschen, die er geliebt hatte, jetzt haßte, wütend haßte, einen Augenblick lang ... Es ist sein letzter Tag, ganz gewiß! Jetzt hilf dir selber! Er kann von nun an nichts mehr anderes denken. Jeder Tag, den er mit diesem Gedanken lebt, ist sein letzter .... Die anderen Menschen sind ihm jetzt ganz gleichgültig, er muß sich eben selber helfen, jetzt, er muß, muß .... Oder ....

Ich: Oder?

Er: Oder? Ja, was wollte ich nur sagen? .... Oder er muß sich aus dem Staube machen, sofort, er muß auskneifen wie ein Dieb, wenn alle schreien: Haltet ihn, haltet ihn! Er muß einfach von heute an weg sein, nicht mehr da sein, sich gleichsam auslöschen oder sich irgendwo wirklich aufknüpfen am Fensterkreuz oder an einem Baum vor der Stadt beim Teich .... Muß er das nicht? Ach, er muß wohl! Er muß wohl!

Kunst und Volk.

Neun Selbstverständlichkeiten, die aber doch der Erklärung bedürfen.*

1. Die Kunst besteht in den Kunstwerken, die nicht fürs Volk geschaffen sind, sondern für Gott und die Welt, für die Seele der Menschheit oder auch der Blumen auf dem Felde, für Alle und Keinen, fürs ewige Leben oder für sonst eine grenzenlose Größe.

Das soll heißen:

Es werden sehr viele Kunstwerke gemacht, aber recht wenige machen die Kunst aus. Kein Kunstwerk mehrt den Kunstbestand, durch das der Urheber irgend ein begrenztes Volk zu irgend einer bestimmten Zeit für irgend ein bekanntes Ziel ausbilden will oder wollte. Die Volksbeglücker, die Volkserzieher, die Volksveredler und — verbilder mögen ein solches Werk mit Fug und Recht zu ihrer Zeit den Leuten anpreisen; aber sobald jenes Ziel erreicht oder aber als irrig erkannt ist, verfällt solch Werk der Vergessenheit oder bestenfalls der Kunstgeschichte, ist überflüssig und leer geworden, hat keinen belebenden Inhalt mehr. Freilich befaßt sich alle Kunst mit dem umgebenden Volks=und=Zeitgeist als einem Teil ihres Stoffbestandes; aber nicht Das ist ihr Lebensbestand, sie geht nur aus von dieser Umgebung, und ihr Ziel schwebt grade im Unfaßbaren. Beständiges Leben enthält nur die Kunst, die jederzeit und immerfort hinaus ins Unbekannte weist, wie die Blumen blühen ins Blaue hinein. Und solche Kunst schafft nur der Künstler, der fürs Volk ein ewiges Rätsel bleibt. Er kennt nur Eine Bestimmung des Schaffenden: die Gesetzgebung für das Unbestimmte. Er sieht nur Eine Grenze des Schaffens: die Formlegung für das Unbegrenzte. Denn er ahnt nur Ein Ziel der menschlichen Bildung: die Gestaltung eines vollkommenen Wesens.

2. Der Kunst gegenüber gibt es nur zwei Arten Volk: das menschenwürdige und das hundsgemeine.

Das heißt:

Vollkommene Kunst wirkt nicht auf Jedermann als vollkommen, sondern höchstens auf solche Seelen, die selbst den Trieb zur Vollkommenheit haben und fremde Seelenkraft mitfühlen können. Hierzu aber verhilft kein

* Aus Dehmels Gesammelten Werken, Bd. VIII (S. Fischer, Berlin).

besonderer Bildungsgrad, kein Wohlstand oder sonstiger Vorrang, der einzelnen Ständen und Klassen des Volkes — je nach dem Lauf der Zeiten — vergönnt ist, mag auch durch alldas die Freiheit und Freude des menschlichen Mitgefühls leichter erblühen. Dies Mitgefühl eignet vollkommen nur solchen Seelen, denen das menschliche Dasein unendlich mehr ist als eine Laufbahn zum Wohlbefinden, zum Vornehmtun oder Neunmalklugsein, nämlich ein steter gründlicher Antrieb zur Steigerung aller schaffenden Kräfte, ob für, ob gegen, ob durch einander. Das sind die menschenwürdigen Seelen, die auch die Kunst von Grund auf zu würdigen wissen. Sie pflanzen den Willen zur Menschheit fort, sie bilden in Wahrheit den Volksgeist und Zeitgeist und begeistern allmählich sogar die Halbwilligen; sie sind in jeder Volksschicht zu finden, wenn auch am meisten wahrscheinlich in jenen Schichten, die am eifrigsten für die Zukunft kämpfen. Wo sich der Sinn auf Vollkommenes richtet, ist „Volk" stets nur der Inbegriff der menschlich strebsamsten Volksgenossen, d. h. ein Unterbegriff der Menschheit; wer ein vollkommener Mensch sein könnte, der wäre natürlich auch im Besitz von jeder Vollkommenheit seines Volkes. Der Rest aber, der ewig rückständige, der wohlbestallte wie übelbestellte, der Bildungspöbel wie rohe Mob: je nun, der hält sich an die Art Kunst, die das Volk übers menschliche Dasein täuscht, mehr oder weniger hundsgemein. Doch ist auch diese Art Volk und Kunst im geistigen Haushalt der Menschheit vonnöten, denn eben ihr Widerstand reizt die andere Art zur beständigen Steigerung ihres Willens.

3. Keine Art Volk schafft jemals Kunst; jede Art Volk reizt die Künstler zum Schaffen.

Das will besagen:

Die Kunst, soweit sie nicht Handwerk und Machwerk ist, stellt eine unwillkürliche, unerklärliche Einsicht ins Leben vor, die stets nur Wenigen innewohnt und sich nur durch eigentümlich geheimnisvolle, zwar den Sinnen vollkommen deutliche, doch dem Sinn vielfältig deutsame Bilder Anderen mitzuteilen vermag. Auch was man gewöhnlich Volkskunst nennt, ist niemals durch die gemeinsame Macht irgend eines Volkswillens entstanden, sondern immer ursprünglich von Einzelnen aus reinem Eigensinn ersonnen und dann erst zu Gemeingut geworden. Aus einem natürlichen Mitteilungstrieb, der schon im Licht der Gestirne waltet, gibt der Einzelne sein einsames Sinnbild dem willigsten Empfängerkreis hin, oder dem mächtigsten Abnehmerkreis; der gibt es weiter und immer weiter, und dadurch schleifen sich unter Umständen — zumal bei mündlicher Weitergabe — die eigensinnigsten Züge des Bildes ins Allgemeinverständliche ab. In den kleinen Volksgemeinden der Urzeit besorgten wohl meist die Priesterkasten und Herrengeschlechter die erste Verbreitung; nachher vermittelten Fahrende Leute zwischen der Künstlerschaft und dem Volk, oder die Künstlerschaft wurde Beruf und ging also selbst auf die Fahrt nach Brot. So zog einst der Barde mit seinen Heldengesängen von Herrenhof zu Herrenhof, der Troubadour mit seinen Balladen von Ritterschloß zu Ritterschloß; und allerlei anderes Fahrendes Volk machte die vornehmen Gebilde fürs seßhafte schlichte Volk zurecht, und aus der erhabenen Heldensage wurde ein Volkslied, ein Bänkelsang. So sind auch die Märchen der Urgroßmütter nicht von den Urgroßmüttern erfunden; sondern die alten Göttersagen, Naturmythen und Geistergeschichten einer von Priestern gelenkten Kultur sind später von sinnigen Landstreichern, entlaufenen Mönchen, Scholaren und Schreibern, für das Verständnis der Spinnstuben-Insassen verweltlicht und vereinfacht worden, auch wohl versimpelt und verballhornt. So ist auch die sogenannte Bauernkunst, wie sie in Hausrat und Volkstracht sich fristet, nirgends dem Heimatboden entsprungen, ist aus höfischen oder städtischen Kreisen von reichen Dörflern aufs Land verpflanzt, und da erstarrt sie durch Handwerksbrauch zu wunderlich verwucherten Formen, bis wieder eine neue Stadtkunst kräftig und reif genug geworden ist, die entartete alte zu verdrängen. So ging auch die Kunst der wilden Völker seit jeher den Ermächtigungsweg über den Festplatz des Zauberpriesters, das Zelt des Häuptlings oder der Obmänner, um in alle Hütten des Stammes zu dringen. Denn der Künstler, der kein Strumpfwirker ist, will sein Werk nicht im Engen verkommen lassen; er will wie das Leben ins Leben wirken, ins unendlich weite belebende Leben, und heute wendet sich seine Kunst nur deshalb gleich ans breitere Volk, weil es mächtiger als die Machthaber dem schaffenden Willen des Lebens dient.

4. Das Volk versteht nichts von der Kunst; das ist auch nicht nötig zum Kunstgenuß.

Das besagt:

Es gibt überall nur Wenige, die vollkommen fähig zum Kunstgenuß sind; die volle Genußkraft ist ebenso selten wie die vollkommene Schaffenskraft. Aber auch diese Wenigen, Jeder für sich allein genommen, verstehen nur wenig von den vielfältigen Reizen, die das geheimnisvolle Leben in dem bewunderten Werk bewirken. Selbst von den Handwerksgriffen des Künstlers versteht zuweilen sogar der Künstler nicht jeden einzelnen Wirkungswert, geschweige den ganzen Zusammenhang; und mancher nüchterne Kunstgelehrte sieht da schärfer als der scharfsinnigste Meister. Nur sind die äußerst klugen Leute, die bloß mit Verstand zu genießen verstehen, gewöhnlich die innerst seelendummen und begreifen oft weniger als ein Nigger von der begeisternden Gefühlswelt, die hinter den Reizen des Kunstwerkes lebt. Diese Kunstverständigen zwar entscheiden, ob ein Werk den besten Kennern des Handwerks auf absehbare Zeit zu genügen vermag, und schätzen seinen Sachwert ein; aber unabsehbar ist das Leben, und ein vollkommenes Kunstwerk enthält die Lebenshinterlassenschaft von hunderttausend Millionen anderen Werken und das unschätzbare Vorvermächtnis für aber-und-abermals andre Millionen. Ein solches Werk kann Jahrhunderte lang — nach den Maßstäben aller Sachverständigen, nach dem Urteil der Künstler wie Kunstgelehrten, nach der Meinung der eignen wie fremder Volksart — ein wertloses totes Unding sein: und auf einmal ist es nur scheintot gewesen und belebt tausend Geister zu neuem Gefühl, zu neuem Schaffen und neuem Genuß. Vor der unbekannten seelischen Macht, der das vollkommene Kunstwerk entstammt, ist eben auch der Kenner „nur Volk". Über diese beständige Machtvollkommenheit, diesen eigensten Lebenswert der Kunst entscheidet keinerlei Kunstverstand, auch

kein Kunstgeschmack und kein Kunstgefühl, weder des Einzelnen noch einer Volksmasse; denn es gibt und gab kein einziges Kunstwerk, an dem der Verstand nicht zu mäkeln fände, und Geschmack und Gefühl sind unbeständig, ob aus Verstand oder Unverstand. Über den Lebenswert der Kunst entscheidet stets nur das Leben selbst, das wandelbare Leben der Menschheit, wandelbar von Volk zu Volk, ob durch Zufall, Notwendigkeit oder Gott-weiß-was, doch beständig zum Weiterleben gewillt. Mit dem Genuß aber hat das wenig zu tun; den rohesten Kerl kann das scheußlichste Machwerk unvergleichlich stärker und inniger freuen, als die reinste Schönheit den feinsten Kenner. Wer Anderes lehrt, ist ein Faselhans, ob nun ein Schwarmgeist oder ein Nüchterling.

5. Der Kunstgenuß jeder Art Volkes besteht in der Begeisterung durch das Unbegreifliche, in der Ehrfurcht vor dem Unerforschlichen, in der Lust und Liebe zum Abenteuerlichen: in Glauben, Traum und Übermut.

Das bedeutet:

Wie das Wesen des Kunstschaffens unerklärlich ist, so auch das Wesen des Kunstgenießens; erklärlich ist nur der bewirkte Zustand. Er ist, und sei er noch so vergeistigt, ein Zustand der sinnlich befriedigten Liebe, im weitesten und engsten Sinn, in der höchsten, tiefsten, flachsten Bedeutung: Liebe, Verliebtheit, Liebhaberei. Er gibt also nicht die geringste Gewähr für den Wertbestand des geliebten Dinges, für Schönheit, Naturwahrheit und so weiter. Wie dem liebenden Jüngling ein Gesicht, das er gestern noch für abschreckend hielt, heute ein Ausbund aller Liebreize ist, ihm vielleicht sein ganzes Leben lang sein wird, vielleicht auch nur für etliche Wochen, so liebt und lebt auch der Kunstliebhaber; und nun erst gar ein Gemisch von Volk! Sogar das griechische Volk war kein Kunstvolk, wie manche Leute es gerne träumen; denn ein griechisches Volk hat es nie gegeben, es gab nur einige Stadtgemeinden mit wenigen, sehr machtvollen, kunstliebenden Patrizierfamilien und einem Haufen machtsüchtiger, vergnügungslustiger Spießbürger nebst einer bäurischen Sklavenherde. Aber die Lust und Liebe zur Kunst ist selbst ein gewaltiger Lebenswert: sie legt den geliebten Dingen Vollkommenheit bei, auch wenn sie noch unvollkommen sind, und hebt alle Kräfte der liebenden Seele, auch wenn es nur schwache Kräfte sind. Das gilt für Männlein wie für Weiblein; denn in den höchsten Bezirken der Liebe hört der Geschlechtsunterschied glücklich auf. Sie treibt den Geist in einen Traum, der ihm die stärksten Sehnsüchte seines Lebens durch das angebetete Bild erfüllt zeigt; und je weniger Wissen den Geist beschwert, je weniger Kenntnis von Kunstmaßstäben, um so leichter glaubt er seinem Traum. Dann braucht er keine Erklärungen mehr: dann wird ihm das Unbegreifliche klar, daß er Eins ist mit dem einsamen Künstler: dann erlebt er wie Dieser das Grenzenlose, ist mit ihm die Blume auf dem Felde, mit ihm der Held seiner Abenteuer, mit ihm ein ganzes mächtiges Volk und jauchzt im Stillen vor Übermut. Und wenn er aufwacht aus diesem Traum, der ihm das Winzigste riesengroß, das Furchtbarste herrlich und lieblich machte, dann verehrt er die unerforschliche Kraft, die frei mit den eigenen Grenzen spielt; und seine Abenteuerlust, die einen Augenblick staunend gestillt war, gibt sich ermutigt dem unstillbaren, wandelbaren Leben hin. Ein ganzes Volk aber, das so träumt und nur kraft höchster Kunst so träumt, das ist ein — schöner Zukunftstraum.

6. Die höchste Kunst wirkt nicht unmittelbar, sondern mittelbar als Sage ins Volk.

Nämlich:

Nicht bloß die Kunst der vorgeschichtlichen oder späterer ungeschichtlicher Zeiten, wie sie uns in heroischen Fabeln, humanen Idyllen, religiösen Parabeln vom „Volksmund" überliefert ist, sondern auch alle geschichtliche Kunst, die ein vollkommenes Sinnbild sinnlichen Lebens und zugleich des höchsten geistigen ist, dringt ins ganze Volk nur durch Hörensagen und lebt nur durch freie Erinnerung fort; auch der Buchdruck hat daran nichts geändert. Wer liest heute noch Cervantes und Swift, wie sie vollständig im Buche stehen, oder gar Dante und Homer? Ein zählbares Häuflein Gebildeter; und viele von ihnen nur aus Zwang. Wer sieht heute noch ein Bildwerk von Phidias oder hört die zärtliche Sappho singen? Wer hat die Pyramiden besucht, wer den Petersdom, wer den Park von Versailles? Wer kennt wirklich Lionardo vollkommen, wer Goethe, wer Mozart und Gluck, wer Bach? — Aber man spreche von Gullivers Reisen, von Don Quijote, Don Juan, Helena, Faust, man nenne die Namen Prometheus und Orpheus, Michelangelo, Shakespeare, Rembrandt, Beethoven: und ein Schauer gläubiger Einbildungskraft wird auch den Geist des geistig Armen mit Bildern schicksalreichsten Lebens, Gestalten vollkommener Menschlichkeit füllen. Unter hundert Kunstkennern sind nicht zwei in der Deutung von Dantes Beatrice, der Erklärung von Shakespeares Hamlet einig, aber jeder Einzige fühlt sich im Klaren, sobald er im Leben sagen hört: jenes Mädchen scheint eine Beatrice, dieser junge Mann ist der reine Hamlet. Das eben ist das Kennzeichen höchster Kunst, daß sie Keinem ganz begreiflich wird, daß der Eine Dies, der Andere Jenes als ihr bedeutsamstes Merkmal herausgreift, daß sie die unbegrenzte Macht hat, über die eigene Bildwirkung weg durch fremde Vermittelung weiterzuwirken, bis sich aus all den begeisterten Meinungen ein allgemeines Erinnerungsbild formt, oft nur ein Teilchen des Ursprungsbildes, aus dem der Volksgeist aber das Ganze — und mehr als das — zu begreifen glaubt. So genügt dem Liebenden eine Locke, um ihm die ganze Gestalt der Geliebten, den Duft ihres Haars, ihren Blick, ihr Lächeln, ihre ganze Seele heraufzubeschwören; ja, es genügt ihr bloßer Name.

7. Nie ist Kunst volkstümlich von Anbeginn; sie wird es kraft ihrer ursprünglichen, neubelebenden Freiheitslust, und sie bleibt es kraft ihrer notwendigen, althergebrachten Ordnungsliebe.

Denn:

Volkstümlichkeit ist das Endergebnis einer langen freiwilligen Gewöhnung aller einzelnen Volksmitglieder, oder doch der meisten und menschlich besten, unter Anleitung der geistig regsten. Man will sich aber an nichts erst gewöhnen, was von Hause aus schon gewöhnlich ist; und man gewöhnt sich auch an nichts, was durch-

aus bloß ungewöhnlich sein will. Nur solche Kunst wird und bleibt volkstümlich, die den Willen zum geistigen Miterleben, diesen allgemeinsten menschlichen Willen, gleichermaßen bewegt und beruhigt, löst und fesselt, antreibt und bändigt. Sie muß Reize enthalten, die immer wieder das schrankenlose Naturgefühl selbst des Eigensinnigsten erregen; und sie muß andere Reize enthalten, die immerfort die beschränkte Kulturvernunft auch des Freimütigsten beschwichtigen. Sie muß alle diese zwiefachen Reize in einer so einfachen Form vereinen, daß sie zwingend wirkt wie ein neues Gesetz, zu dem die alten hingedrängt haben; und es macht das innerste Schicksal des Künstlers aus, ob er die äußere Geschicklichkeit hat, sich mit seiner ursprünglichen Schaffenskraft in die Beschaffenheit der Welt, die notwendige Ordnung der Kräfte, zu fügen. Dann ist sein Werk ein vollkommenes: ein Sinnbild des ziellos schaffenden Lebens, ein Abbild des freiesten Willens zum Dasein, ein Vorbild der willigsten Schickung ins Ewige. Solche Kunst mag man anfangs für willkürlich halten, mag sie mißdeuten und mißachten, verlästern oder verlobhudeln: grade Das wird die Neugier der Menge reizen, grade Das selbst die ältesten Schlafmützen wecken, und endlich nimmt auch der Gleichgültige die ernste Gültigkeit ihres Wesens hinter dem scheinbaren Gaukelwerk wahr. Dagegen die Kunst, die nach Volksgunst fahndet, indem sie sich in das Maskengewand volkstümlich gewordener Ahnenkunst kleidet: sie mag von den vornehmsten Autoritäten, von Obrigkeit, Schule und Zeitungen, mit aller Gewalt „populär" gemacht werden, eine Zeitlang „ungeheuer beliebt" sein, schließlich wird sie als eitel Blendwerk erkannt und dient bestenfalls zur Vermittelung einiger Kunstkenntnis ans Volk.

8. Alle Kunst, die nicht volkstümlich bleibt, wird Unkunst, Tand und Spreu im Wind.

Das ist so zu verstehen:

Kein Kunstwerk, und sei es noch so schlecht, ist von Anfang an ohne Lebenswert; es finden sich immer die vielen Dummen und manchmal auch nicht wenige Kluge, die ein schlechtes Werk für gut genug halten, die Langeweile auszufüllen. Erst allmählich merkt man, was Unkunst ist. Jeder Einzelne weiß das aus eigner Erfahrung, und die Erfahrungen der Völker wachsen noch viel allmählicher, dafür freilich auch dauerhafter. Es lassen sich mancherlei Kunstwerke herzählen, die Jahrhunderte lang im Volk wie bei Kennern die höchste Wertschätzung besaßen und heute für mittelmäßig gelten, vielleicht immer tiefer an Wert sinken werden, vielleicht auch wieder zum höchsten steigen. Eine vollkommene Gewähr für die Nichtigkeit eines Kunstwerkes bietet allein der Tatbestand, daß es als Stoffding untergegangen ist, ohne in irgend einer Form — in Sage, Denkmal, anderen Werken — als seelisches Wesen weiterzuwirken. Das mag sich von den besten Kennern für die ungeheure Mehrzahl der Kunstdinge mit aller Gewißheit voraussagen lassen; aber die Kenner vollstrecken ihr Urteil nicht. Nur die Menschheit selbst ist das Jüngste Gericht und sondert langsam die Spreu vom Weizen; und das Volkstum ist das große Sieb, durch das sie ihre Lebensfrucht worfelt. Da werden auch viele Dinge durchfallen, die vielen Kennern Kleinodien waren; und der ordinärste Hintertreppenroman wird dann nicht tiefer im Kehricht liegen als manche exquisite Salonnovelle. Dann wird der namenlose Dichter, der dem Volk den Aberwitz bloßer Romantik durch das Bild des „geschundenen Raubritters" zeigte, in der menschlichen Sprache lebendiger leben als mancher romantische Schulpoet mit literarhistorischem Ruhm. Über die Geistesgebilde der Machtvollsten aber lebt noch ihr eigenes Bildnis hinaus. Es werden Zeiten kommen, wo unsre Kultur begrabener als die ägyptische daliegt; dann wird vielleicht kein Buch von heute, kein Notenblatt mehr in Ansehen stehn, aber das Seelenbild Dante, das Paradiese und Höllen umarmt, der Geist Beethoven, den die Verzweiflung zum Freudenschrei trieb, wird dann der Menschheit noch ebenso heilig sein wie Orpheus oder Prometheus.

9. Die Kunst geht ihren eigenen Weg; wohl ihr, wenn das Volk ihr zu folgen vermag.

Das ist so selbstverständlich —

daß es selbst für die eingebildetsten Dickköpfe nicht der Erklärung bedürfen würde, wenn nicht manche Künstler von Zukunftswert einen wohlfeilen Afterstolz darein setzten, bei Lebzeiten nicht ins Volk zu dringen. Angewidert vom Afterruhm meinen sie, ihr Selbstgefühl sei die ganze Welt, die Menschheit ein Märchen der Volksverführer. Wie lange wird dieser Irrsinn dauern? Bis sie der Welt zum Opfer gefallen und dem Volk wie der Menschheit ein Leichenschmaus sind! Denn wir leben Alle nicht für uns selbst, mag es auch manchem Scheinweltweisen bei seiner Schreibtischlampe so scheinen; selbst der selbstsüchtigste Geizhals muß ins Grab und hat seine Schätze für Erben gesammelt.

Richard Dehmel.

Die Madonna mit der Wickenblüte.

(Hier stehen einige Antworten von Künstlern auf unsere Rundfrage, ob man ein Bild von einer Übermalung befreien dürfe, wenn sie sich zweifellos als eine Zutat aus unserer Zeit erweise. Die Red.)

* * *

Zu einer wiederholten Restauration der Bilder würde ich nur dann raten, wenn sie mit Sicherheit Erfolg verspricht. Wer kann aber hierfür einstehen? Es wäre ja auch wichtig zu wissen, in welchem Zustande sie sich vor der Übermalung durch Lorent befanden. Jedenfalls dürfte wohl nicht eher eine Entscheidung getroffen werden, bis eine Kommission hervorragender Sachverständiger, zu der besonders Maler hinzugezogen werden müssen, sich darüber geäußert hat. Ferd. Brütt.

Es fehlt mir die eigene Anschauung, um ein richtiges Urteil zu haben. Man müßte das Bild für den gegebenen Fall sehr genau gesehen haben. Ist es sehr schlecht restauriert, dann kann es ja verbessert werden, wenn man wirklich die schlechte Restauration entfernen kann, ohne zu großem Schaden für das unterhalb Befindliche. Aber das richtige vorzügliche alte Bild wird es wohl nicht mehr werden. Allerdings sind wir ja gewohnt, in den Galerien so viele Bilder zu

bewundern, bei denen die Hand des Restaurators eine größere Rolle spielt, als die des genannten Meisters, so daß richtiger der Name des Restaurators darunter stehen sollte.

R. Hölzel.

Zugegeben, daß in vereinzelten Fällen durch die fachmännische Restauration eine einwandfreie Verbesserung alter Gemälde erzielt worden ist, so steht dem doch entgegen, daß durch dieselbe Prozedur eine erschreckend große Zahl von Kunstwerken verdorben ist. Ich kenne eine ganze Anzahl von Werken in den verschiedensten Galerien, die sauberer und deutlicher geworden sind, die aber für mich den eigentlichen Reiz verloren haben, ähnlich wie ein altes Bauwerk, dem man die Patina der Jahrhunderte raubt, dem Schema und der Korrektheit zu Liebe.

Ist es nicht auffällig, daß, je höher die „Wissenschaft" entwickelt ist, desto poesieloser das betreffende Land wird?

Wenn ich in die Kölner Galerie komme — und ich bin ein begeisterter Verehrer unserer Primitiven — habe ich das Gefühl, daß schon Vieles zerstört ist, und ich glaube, nicht die Ungefährlichsten sind diejenigen, die den guten Willen haben.

So war es früher und so ist es noch heute.

Claus Meyer.

Wenn nun aber bei der Wäsche der Madonna mit der Wickenblüte gar nichts herauskäme? Dann hätte Hagelstange recht, der nicht um seine Wickenblüte kommen will! Ein bißchen lächeln muß man wohl! Den Künstlern wird immer und so auch mir die ruinöse Echtheit viel lieber sein, als die beste darüber gemalte Restaurierung. Re-Restaurierungen bleiben jedoch trotz des Erfolges beim Clarenaltar ein gefährliches Handwerk, zu dessen Ausübung ein ganz besonderer Mut gehört.

G. Schönleber.

Es wäre recht unvorsichtig von mir, wenn ich über eine Sache, die ich nicht selber kenne und untersucht habe, eine Meinung zu äußern oder gar ein Urteil abzugeben mir erlaubte. Ich kenne das Kölner Bild so wie man es bei Galeriebesuchen kennen lernt, aber ich habe es nie daraufhin angesehen, ob es eine Fälschung sein könnte. Das Bild hat mich, offen gesagt, auch gar nie so sehr interessiert, ich ließ es eben gerne gelten, besonders da ich wußte, daß es ein Liebling des Publikums und auch der Kunstforscher sei.

Nun würde ich vielleicht nicht einmal ein Urteil abgeben, wenn ich das Bild mit dem Zweifel im Herzen wiedersehen würde — hier würde ich gerne mich von Sachkundigen leiten lassen.

Ob man es waschen und so vielleicht vernichten soll, wenn es feststeht, daß es eine Fälschung ist — das wage ich auch nicht zu sagen. Wenn es erwiesen sein sollte, daß es eine Fälschung ist, so würde ich dafür sprechen, daß man ihm ruhig sein Dasein gönnen soll — mit dem vollen Eingeständnis, daß es später entstanden ist. Denen es bisher so gut gefallen hat, die mögen ganz getrost sich auch weiter daran freuen, es kommt doch nicht darauf an, wie es kunsthistorisch geaicht ist, um sich freuen zu dürfen.

Sollte man aber zu der Sicherheit gelangen, daß etwas Besseres, Wertvolleres, Echteres darunter verborgen ist, so gebe man es getrost einem recht guten Restaurator — einer Hand, die es gewagt hat, den Baumgartner Altar von Dürer in München so resolut wiederherzustellen, daß sie den Dank aller Kunstfreunde vollauf verdient.

Dieses Nichtssagen ist wohl alles, was ich Ihnen auf Ihre freundliche Aufforderung, meine Ansicht zu dem Fall auszusprechen, sagen kann.

Hans Thoma.

Weil bei allen Bildern der Firnis mit der Zeit matt und undurchsichtig wird, müssen alle älteren Bilder von Zeit zu Zeit neu gefirnißt werden, wodurch allmählich eine dickere Firnisschicht entsteht, die dann immer mehr einen gelblichen oder bräunlichen Ton annimmt. In diesem Zustande wird gewöhnlich die Firnisschicht mittels Spiritus abgewaschen, wobei auch die Farbenschicht mehr oder weniger beschädigt wird. Daraufhin müssen die beschädigten Stellen neu bemalt und das Bild muß neu gefirnißt werden. Außerdem werden die Gemälde durch Stöße, übermäßige Feuchtigkeit oder Hitze usw. beschädigt, und dann entstehen auf der Bildfläche Löcher, Risse, Blasen, Sporflecken, oder die Farbenschicht bröckelt stellenweise ab. In diesen Fällen werden größere Stellen defekt, die neu bemalt werden müssen. Diese bemalten und übermalten Stellen werden vielfach später wieder abgewaschen, weil irrtümlicherweise vermutet wird, die Übermalung sei lediglich in schulmeisterlich korrigierender Absicht entstanden und nicht, wie es fast immer geschieht, um eine Beschädigung zu verdecken. Durch diese in verschiedenen Zeitabschnitten vorgenommene Entfernung der Übermalung kommt immer von neuem die zerstörte Stelle zum Vorschein, und durch das öftere Abwaschen mit Spiritus nehmen die Beschädigungen und infolgedessen auch die Übermalungen einen immer größeren Umfang an, so daß schließlich von dem ganzen Bild nichts mehr original ist. Alles fernere Abwaschen kann dann nichts mehr helfen, sondern der Ruin des Bildes wird dann nur noch beschleunigt werden. Unter diesen Umständen erledigt sich die Frage von selbst, ob man Übermalungen entfernen soll oder nicht. In den meisten Fällen hat man nur die Wahl zwischen zwei Übeln, und da wählt man ganz einfach das kleinere von beiden. (Um dieses zu finden, fragt man eine größere Anzahl von sogenannten Sachverständigen mit Ausschluß aller Künstler von Bedeutung, und dann tut man das Gegenteil von dem Beschlossenen.) Es gibt folglich nur eine aufzustellende Maßregel, die für alle Fälle paßt: Man bildet in den Museen besondere Säle für die mehr intakten Bilder und auch besondere Abteilungen für die ausgebesserten und defekten Gemälde.

W. Trübner.

Ich würde sicherlich nicht für das Restaurieren eines Bildes sein, welches, wie ich aus der Zuschrift erfahre, die Sympathie Aller besitzt, wie der Madonna mit der Wickenblüte. Ich selbst kenne das Original nicht.

Fritz von Uhde.

Rudolf Kassners „Melancholia".*

Man darf bei diesem schwertönenden Titel nicht an den psychiatrischen Begriff der Gemütskrankheit denken. Dies Buch ist weniger modern schwermütig, als griechisch tiefmütig: ein Buch Gedanken. Sollte dieser Inhalt in idealer Konkurrenz mit dem Titel Grund der erstaunlichen Tatsache sein, daß diese „Trilogie des Geistes" nach einem Jahr noch an der ersten Auflage würgt, während Schaukals geistreichelnd parlierender Andreas von Balthesser schon Tausende hinter sich hat? Dann ist es nicht sein Fehler, sondern ein Fehler der Lesenden oder vielmehr der nicht Lesenden; jener, die sich vor Vertiefung scheuen und nur dann aus dem Grund schöpfen, wenn er von wühlender Hand an die Oberfläche gerührt wird.

Daß die Lektüre von Kassners Buch zu währender Freude wird, kommt vor allem andern daher, daß nicht hartgegossene Gedanken den Leser als unbeteiligten Zuhörer zur Passivität verdammen; sie erweckt im Gegenteil eine lebhafte geistige Mitarbeit und regt zur Umwertung der Analysen des allgemein Menschlichen auf den persönlichen Fall an. So viel Typisches steckt in diesen aus der Kompliziertheit der menschlichen Seele geschöpften Gesprächen, daß sie wohl in Jedem eigene Saiten anklingen, daß Jeder mehr oder minder bewußt sich eingesteht: das bin ja ich, und diese Stelle in dem sehr feinen Gespräch vom Doppelgänger sich anstreicht: „Ich kann es nicht anders sagen: Ihr Freund ist schließlich ein Mensch wie wir alle, und es muß darum etwas in seinem Leben geben, an das auch wir uns halten können . . . ."

Kassner, der so „unphilologisch" und so überaus lebendig uns Platons Gastmahl und Phaidros übertrug, verdankt diesem Meister des philosophischen Gesprächs wohl die strenge Zucht seiner Sprache und die Sicherheit des Gedankengangs, der oft anscheinend auf Um- und Abwege führt, ohne jedoch einen Augenblick das Ziel zu verlieren. Eine Freude und ein Genuß ist es, zu folgen und nicht sich indiskret durchleuchten zu lassen, aber das angezündete Licht aus diesen Händen zu ergreifen, um selber die interessante und lohnende Prozedur vorzunehmen.

Aus dem erwähnten Grund, weil nämlich kein einzelnes Ganze aus diesem Buch zu zerstückeln ist, drucken wir (auf S. 135) eine kleine Groteske ab. Doch ist damit das Porträt des Verfassers und des Buchs nicht gezeichnet, und wer Bücher gern hat, die man nicht einmal nur zum Amüsement durchfliegt, sondern langsam, aber dafür oft liest, der wirds nicht bereuen, sich den einfach vornehm ausgestatteten Band angeschafft zu haben. R. S.

Betrachtungen

hat Richard Dehmel den VIII. Band seiner Gesammelten Werke betitelt, die seit 1906 im Verlag S. Fischer erscheinen. Er enthält außer einer höchst sonderbaren Autobiographie, worin er das Leben mit einer Erbsenbrühe vergleicht, in der der Schreiber dieser Sätze mit andern Freunden als unverdaulicher Speckbrocken herumschwimmen muß, zwölf „Essays" oder „Abhandlungen", wie man heute in Deutschland zu schreiben pflegt, während er „Betrachtungen" sagt, was übrigens für seine Art, nicht nur als Dichter, „komplizierte Impulse" in unvermutet einfachen Zusammenklang zu setzen, schon gleich bezeichnend ist. Man begegnet heute keinem mitleidigen Lächeln mehr, wenn man Richard Dehmel mit einer besonderen Betonung den stärksten deutschen Dichtergeist unter den Lebendigen und mehreren Toten nennt. Man hat sich daran gewöhnt, daß seine Bücher für das Durchschnittsgehirn kaum zu verstehen sind, weil sein Verstand — für einen Dichter bekanntlich ein schlimmes Übel oder doch eine Überflüssigkeit — eigenwillige Klingen schlägt. Wer seit anderthalb Jahrzehnten soviel scharfe Köpfe und heiße Herzen zur Hingabe zwingt, dem hören schließlich auch die Dummen und Trägen mit Aufmerksamkeit und Ehrfurcht zu. Trotzdem wüßte ich keinen zu nennen, der so fortgesetzt zum Widerspruch reizt, ohne ehrwürdigen Vorstellungen zu widersprechen. Er kommt eigentlich nie mit einer verblüffenden oder paradoxen Gedankenreihe; die ernsthaftesten Leute könnten sich ihm mit Vergnügen anschließen; und doch ist er der verblüffendste und kühnste Schriftsteller, darin nämlich, das Dunkelste und Höchste, Ungeahnte mit Vergleichen — aus dem Kehricht des täglichen Lebens aufgehoben — zu verbinden. Weil er kein dichtender Denker sondern ein denkender Dichter ist. Einer, der mit der Seele und dem Gehirn zugleich dichtet, ein ganz vertrackter Mensch, der sich mit erhabenen Verzückungen allem Irdischen entziehen kann, um es gleich darauf mit kaltblütiger Ironie erst recht dem Irdischen einzubeziehen.

Wer also ein gedichtetes Gedankengebäude verlangt, wie es gerade die Denker so gern aufzurichten pflegen, wird sich bei seinen Betrachtungen enttäuscht fühlen; wer aber ernstlich begriffen hat, daß diese Gebäude aus Flugsand fundamentiert und mit Strohhalmen gewölbt eine schlechte menschliche Unterkunft geben, wird gern bei ihm durch zwölf Betrachtungen im Freien bleiben. Er hat nachher nichts gelernt, das er als Neuland seinem Wissen irgendwo einverleiben kann, aber er hat das Vergnügen erfahren, von sich selber aus rechtschaffene Dinge zu sehen, wo früher Geheimnisse spukten, aus „komplizierten Impulsen" „unvermutet einfache" Zusammenklänge zu erleben. Was Lessing, Goethe und Schiller lebenslang wie eine Dornenhecke um ihre blühenden Gärten zogen, die Feststellung künstlerischer Begriffe auf menschlich-natürlicher Anschauung, das ist in ihm mit einer fanatischen Lust wieder erwacht. Und wer seinen Dialog mit Goethe über Naivität und Genie einmal kaltblütig zu Ende liest, wird sich garnicht wundern, daß die verstorbene Exzellenz sich schließlich selber einen Knopf abdrehte, weil sie sich zwischen Ärger und Vergnügen an diesem Menschen nicht mehr ausfand, der seinem gewohnten Eckermann garnicht ähnlich „wirklich gründlichst raffiniert" war.

Daß unser Volk der Denker und Dichter um die Jahrhundertwende 1900 dem von 1800 gewachsen war, wer möchte das behaupten, aber daß wir nach hundert Jahren den Anschluß wieder gewonnen haben, dafür sind diese Betrachtungen kein übler Beweis. Und das wäre immerhin etwas. W. Schäfer.

Griselda

das neue Drama von Gerhart Hauptmann, hat manchen Tadler, auch Spötter und jedenfalls nicht den Beifall gefunden, der seinerzeit das Rautendelein umfeierte. Es wird fürs erste — wie es scheint — gleich dem Glashüttenmärchen in den Treibhausbestand der Gesammelten Werke eingehen, um eines Tags wie jenes an die frische Luft zu kommen. Denn um es kurzweg zu sagen, ich halte dieses Stück für ein verteufelt feines und trotz aller möglichen Ausstellungen für eins der schönsten Werke des Dichters. Vor allem ist es mir lieb durch seine Lebensluft, die garnicht mitleidig dunstig sondern ein bißchen Ostwind ist, bei dem die moderne Menschheit bekanntlich das Zimmer hüten muß. Diesmal bin ich ein wenig kompetent, weil ich vor Jahren selber aus diesem Stoff ein Schauspiel machen wollte und dadurch seine Tücken ziemlich vorher erlebt habe. In der alten Sage, beim Boccaccio u. a. ist es eine einfache Sache, weil nur der Tatbericht gegeben wird; auf der Bühne hört aber der Bericht auf, und das Ding will selber lebendig sein und zwar nicht nur auf der Szene sondern auch in unsern Zuschauerherzen.

Da ist dieser Markgraf, ein höchst fataler und unbegreiflicher Herr; und mir hat seit langem nichts Dramatisches so imponiert wie dieser Herr Ulrich, der von allen Figuren Hauptmans am meisten Menschlichkeit mit sich herumschleppt. Daß er dem Publikum trotzdem nicht gefiel, ist bei seiner Neuheit kein Wunder. Einer, der eifersüchtig ist oder ehrgeizig oder der verflucht weise Bemerkungen zum Leben macht: an diese Herrschaften sind wir bis in die schwierigsten Variationen nun gewöhnt; aber einer, der von seinem eigenen Leben ein bißchen toll ist, weil ers nicht begreift, was da alles rumort — wir haben ja alle viel zu viel zu tun, als daß uns so etwas passieren kann — so einer ist vorläufig noch merkwürdig; aber wir werden uns schon daran gewöhnen.

Ganz seltsam ist freilich dies, wie dieser alte Markgraf dem höchst modernen Rittergutsbesitzer Joachim von Brandt gleicht. Das ist nämlich der Held in einer feinen Komödie von Moritz Heimann, die neulich bei S. Fischer als Buch erschien. Keine Angst: ich will hier niemanden des Plagiats beschuldigen; aber wie diese Kerle einander gleichen, wie sie beinahe das selbe Schicksal haben, das eigentlich gar kein Schicksal sondern nur eine Tollheit ist, berührt aufdringlich. Man möchte fast an das selbe Modell glauben, das beiden Dichtern über den Weg ge-

* Melancholia. Eine Trilogie des Geistes. S. Fischer, Verlag, Berlin 1908.

laufen ist; oder man denkt an die Wette, der wir den „Zerbrochenen Krug" verdanken sollen. Jedenfalls, wem diese Griselda gefällt, die eigentlich Graf Ulrich heißen müßte, der lasse sich die Komödie von Heimann nicht entgehen: es ist da eine Neuigkeit am Werden, eine Art von Manneskrankheit, die wir noch wenig kannten. Im Ernst.

Die Griselda selber ist leider ein wenig die Gärtnerin auf dem italienischen Bild im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, sehr rustikal bekleidet, aber ein bißchen in der Glorie. Gerhart Hauptmann ist kein Kraftmensch, und in der Renaissance würde ihn selbst der Jakob Burckhardt nicht gebrauchen können; aber weiblich ist er gewiß nicht, so erstaunt geht er mit seinen Frauen um. Er ist ein moderner Mann, wie er ein moderner Mensch ist; seine Kaiser-Karl-Legende war ein verfrühtes Greisen-Bekenntnis, das ihm darum mißlang. Aber hier ist ein Mann, wie er ihn sich wohl ersehnen mag, ein leidender Mann, aber kein sentimentaler. Ich kann dir wirklich nicht helfen, liebes Publikum, es ist ein selten schönes Stück und eine sehr eigene Dichtung, trotzdem es manchmal ein bißchen shakespearisch auf den Treppen bollert.

S.

Neue Reiseführer.

Die Sternchen im Baedeker haben schon manchen Reisenden geärgert, der nicht mit gemeinem Maß gemessen sein wollte, und wenn er trotz dem Protest der Intelligenz den roten Führer weiter bei sich behielt, geschah es, weil eben kein anderer da war. — Nun leitet B. Behrs Verlag in Berlin mit einem Führer durch die Reichshauptstadt ein neues Unternehmen ein, das „mit bewußter Subjektivität neben die .... bewußt objektiven Führer tritt". Der vorliegende Band Berlin gibt ein Programm, das zweifellos verlockend erscheint, trotz dem wenig schönen Sammeltitel: „Ich weiß Bescheid in —". Die neuen Führer sollen den Reisenden, die in engere Beziehung zum genius loci zu treten beabsichtigen, eine gediegenere Einführung sein als die üblichen Reiseführer. Es ist daher wohl jeder Seite moderner Großstadtkultur gedacht; neben besonderen Abschnitten über Architektur, Kunst, Musik und Literatur stehn solche über Technik, Verwaltung, Sport, Börse usf., ja neben „Hof und Gesellschaft" sind selbst die „lustigen Nächte" und „dunklen Ecken und Winkel" nicht unberücksichtigt geblieben. Der Herausgeber beabsichtigt durch diese Mannigfaltigkeit der Gesichtspunkte allen Interessen gerecht zu werden, um so mehr als jeder Abschnitt seinen besonderen mehr oder weniger kompetenten Autor hat, der wahrscheinlich, wie es ja auch in der Absicht des Unternehmens liegt, „bewußt subjektiv" ist.

Bei einiger Überlegung wird die Freude an dieser Loslösung vom Baedekerschema doch durch die Skepsis verdrängt. Ist dieser „persönliche" Reiseführer für selbständig denkende Reisende nicht noch viel lästiger als der unpersönliche Baedeker? Vor allem, wenn die Führung, wie z. B. durch Berlins Bauten, so scharf kritisch ist, daß zwischen den Zeilen von vornherein jede abweichende Meinung als ungehörig zurückgewiesen wird? Ist es für den gebildeten Reisenden, der sich führen lassen will, nicht viel angenehmer, von einem mechanisch funktionierenden Führer ohne „individuelles Urteil" bedient zu werden, als von einem, der ihm nicht nur vielleicht widerspricht, sondern ihm ganz einfach das vorenthält, was seiner Ansicht nach nicht der Beachtung wert ist? Und für diese Reisenden ist der Führer doch besonders gedacht.

Ich glaube, so schön der Gedanke erscheint, in dieser Ausführung ist er nicht fruchtbar. Es ist sicher sehr erfreulich für den lernbegierigen aber eiligen Reisenden, von kundiger Hand die kürzesten Wege zur Kenntnis des fremden Bodens geführt zu werden und so alle Umwege und alles Unnötige zu vermeiden. Aber zu einer eiligen Orientierung reicht die Schematisierung und Organisation dieses Führers nicht aus. Er will immerhin vorher in einigen ruhigen Stunden gelesen sein. Und während der „individuelle" Teil sehr ausführlich ist, kommt der rein sachliche ziemlich schlecht weg, so daß ich das Gefühl habe, als müsse man sich nebenbei doch noch eines sachlichen Führers bedienen. So wie der Band Berlin vorliegt, ist er kein Buch für Durchreisende. Wer sich aber näher mit dem fremden Boden bekannt machen will, dem genügen auch die zum Teil feuilletonistischen Plaudereien nicht, sondern er wird sich nach gründlicherer Lektüre umsehn. So verdienen zum Beispiel Seemanns „Berühmte Kunststätten", von denen jetzt 45 Bände erschienen sind, an dieser Stelle gewiß der Erwähnung. Sie führen, von vielen guten Abbildungen unterstützt, — die wenigen schlechten Abbildungen in „Ich weiß Bescheid" wirken vollkommen überflüssig — leicht und angenehm in die alte und neue lokale Kunst ein. —

So verführerisch also im Anfang das Programm dieses Städteführers erscheint, der, modern wie er zu sein beansprucht, doch wieder nur ein Prinzip neu belebt, das zur Zeit der Postkutsche wohl gemäß war und Vorfahre der mit allem praktischen Raffinement organisierten zeitgemäßen Reiseführer ist (ich erinnere nur an die „Briefe eines in Deutschland reisenden Deutschen" und an den Rheinischen Antiquarius des guten Christoph von Stramberg), so kann man am Ende doch nicht umhin, liebevoll an den für die Unrast unsrer Zeit unentbehrlichen Baedeker zu denken. Denn was man auch gegen die Sternchen und gegen die Aufzählung von Reichspostgebäuden und ähnlichem Gelichter als Sehenswürdigkeiten sagen kann, seine praktischen Vorzüge und seine Zuverlässigkeit sind unübertrefflich. Der Versuch einer allgemein gültigen kritischen Führung ist freilich interessant genug, um abzuwarten, ob er sich zur erfolgreichen Nutzbarkeit auswachsen wird.

R. S.

Der Dom zu Aachen.*

Als die der Neuentdeckung des deutschen Mittelalters zugewandten Bestrebungen der Romantiker in Aachen in den ersten Jahrzehnten nach dem Abzug der Franzosen das Interesse für die mittelalterliche Vergangenheit der Stadt weckten, da hat die zuerst noch recht unsicher auftretende Lokalforschung sich auch bald des Münsterstoffes bemächtigt und zwei historische Beschreibungen des Münsters gezeitigt, die eine von Nolten 1818, die andere von Quix 1825. Aber erst der berühmte Kenner und Vorkämpfer der Gotik Franz Bock kam gegen Ende der sechziger Jahre zu wissenschaftlich bedeutsamen Ergebnissen in bezug auf die gotischen Anbauten der karolingischen Pfalzkapelle und würde auch in hohem Alter noch eine Beschreibung des ganzen Bauwerks versucht haben, wenn ihn nicht der Tod seinen Vorarbeiten entrissen hätte. So blieb die Untersuchung der karolingischen Urkirche vornehmlich dem rüstigen Forschungseifer des Aachener Professors Buchkremer überlassen, der die Arbeit Rhoens mit größerem Gesichtskreis und eindringenderem Verständnis fortgesetzt und seine Resultate in mehreren größeren Aufsätzen, welche die Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins brachte, niedergelegt hat. Aber seine Resultate blieben nicht ohne Widerspruch, und besonders als der bekannte, der Restauration des Münsters dienende Karlsverein nachdrücklicher an die Aufgabe herantrat, die seit der Entfernung der barocken Stuckornamente jahrzehntelang kahl und nüchtern starrenden Wandflächen mit einem der ursprünglichen Form möglichst entsprechenden Schmuck zu bekleiden, entstand eine umfangreiche Streitliteratur, in der Einheimische und Fremde, Berufene und Unberufene ihre Stimme erhoben und aus der, so bestimmt auch einzelne Behauptungen aufgestellt wurden, doch als das sicherste Ergebnis nur das eine hervorging, daß wir über die Baugeschichte des ehrwürdigen Münsters, je höher sie in die Jahrhunderte hinaufreicht, um so mehr im unklaren gelassen sind. Es könnte nun die Frage aufgeworfen werden, ob zu einer Zeit, wo große Geldmittel zur Verfügung gestellt worden sind, um durch Ausschachtungsarbeiten im Innern der Kirche eine Klärung mancher Streitpunkte zu erzielen und überhaupt das Dunkel der frühesten Zeit möglichst zu lichten, es angebracht war, ein zusammenfassendes geschichtlich-beschreibendes Monumentalwerk, wie es das Werk Faymonvilles trotz seines bescheidenen Titels ist, herauszugeben. Faymonville hat diese Frage nicht gestellt, im Gegenteil seiner Verwunderung Ausdruck gegeben, daß ein solches Werk über die historisch bedeutendste Kirche diesseits der Alpen noch nicht geschrieben sei. Der Grund der Verzögerung mag in den vorhin geschilderten Umständen oder in der Höhe der Herstellungskosten liegen, für die selbst Bock eine gewisse Deckung in vorausgesandten Subskriptionslisten suchte. Wir müssen dem Verfasser dankbar sein, daß er viele Jahre einzig und allein diesem Unternehmen seine fachmännische Kraft geliehen und die hohen Kosten nicht gescheut hat, um durch die Aachener Verlags- und Druckerei-Gesellschaft ein Werk herstellen zu lassen, das in seiner ganzen Ausstattung und besonders in seinem reichen Illustrationsschmuck des behandelten Gegenstandes durchaus würdig ist. Die Anlage des in 16 Kapiteln gegliederten Ganzen entspricht

* Dr. Karl Faymonville: „Der Dom zu Aachen und seine liturgische Ausstattung vom 9. bis zum 20. Jahrhundert". Kunstgeschichtliche Studie mit 188 Abbildungen und 5 Tafeln. München, Verlag von F. Bruckmann A.-G., 1909.

der historischen Entwicklung, indem zunächst die karolingischen, dann die wenigen romanischen und zahlreichen gotischen Bauteile, schließlich die barocken Zutaten und die vom Karlsverein ausgehenden Erneuerungsarbeiten behandelt werden, wobei jeder Teil seine historische Erläuterung und kunstkritische Beschreibung erhält. So gewinnt der Leser auf die natürlichste Art ein Bild des allmählichen Ausbaues einer Kirche, welche die Einheitlichkeit des Stiles völlig einbüßte, aber ein so malerisches Aussehen gewann, daß sie einen A. Dürer zu seiner bekannten Zeichnung reizte. Auch wer sich über eine Einzelfrage rasch orientieren will, findet sich bei dieser Anlage des Buches rasch zurecht, wie ich durch einige Stichproben z. B. bei der Frage nach dem Grabe Karls des Großen feststellen konnte. Dabei stellte sich heraus, daß Faymonville in der Behandlung solcher unerledigten Streitfragen behutsam vorgegangen ist und durch die in den Anmerkungen gegebenen Auszüge aus den historischen Quellen dem Leser ein selbständiges Urteil ermöglicht. Nicht nur die ausgedehnte Münster-Literatur ist ausreichend berücksichtigt, sondern neben den verschiedenen Ausgrabungsberichten viel ungedrucktes Material aus den Archiven zu Aachen, Düsseldorf und Brüssel sorgsam verwertet. Möge das monumentale Werk die Aufnahme seitens des Publikums finden, die es verdient, damit, wenn die demnächstigen Ausschachtungen vorhandene Rätsel lösen sollten, die neu gewonnenen Resultate in einer zweiten Auflage berücksichtigt werden können. Prof. Dr. Alfons Fritz.

Ein neuer Hornisgrindeturm?

Die Hornisgrinde ist einer der volkstümlichsten Berge auf und ab in den Rheinlanden. Nicht weil sie der Kulminationspunkt des nördlichen Schwarzwaldes ist — Höhenangaben in Metern sind dem Naturfreunde gleichgültig — sondern weil sie weithin als der beherrschende Gipfel wirkt. Ob man an ihrem Fuße in Bühl oder Achern steht, ob man sie vom Straßburger Münster, vom Odilienberge oder aus dem schwäbischen Hinterlande betrachtet, stets erscheint sie mit ihrer weiten, frei aus den dunklen Tannenwäldern herauswachsenden Kuppe als die gebietende Königin des Landes.

Doch nicht nur auf die Ferne wirkt dieses prächtig geschlossene Landschaftsbild mit den großzügigen Umrissen. Einen stärkeren Zauber noch entfaltet der Berg in seinem engeren Gebiete, zumal in den Tälern der Rauh- und Schömmenzach, gegen welche die Kuppe überaus steil abfällt, und am Südhange, in den der schwarze Mummelsee tief eingebettet ist.

Von der breiten, kahlen Hochfläche öffnet sich eine herrliche Aussicht, reich an Gegensätzen. Hier die weiten schwäbischen Wälder mit der Riesenmauer der Alb im Hintergrunde. Dort das dunstige Rheintal mit dem hohen Münsterturm, überragt von den sanft gewölbten Wasgaubergen; im Norden die markanten Höhen von Baden-Baden, im Süden an Föhntagen in unermeßlicher Ausdehnung die zackigen Gipfel der Schweizer Alpen. Vielleicht das Schönste an dieser Schau ist, daß man sie, den Rand der Kuppe entlang gehend, in einzelnen Zügen aufzunehmen vermag. Doch kann man sie auch als Ganzes genießen von dem ein wenig erhöhten Mittelpunkt des Plateaus, wo ein niedriger steinerner Turm errichtet ist. Er dient hauptsächlich für geometrische Messungen; die Touristen könnten ihn füglich entbehren, da sie von oben kaum mehr sehen als von seinem Fuße aus. Indes gehört dieser Turm zu den wenigen, die infolge ihrer Niedrigkeit und Schlichtheit dem Landschaftsbild nicht schaden. Mit Recht preisen Schultze-Naumburg und andere die Hornisgrinde ob dieses seltenen Vorzuges.

Der badische Schwarzwaldverein ist anderer Meinung. Der kleine Turm genügt ihm nicht. So wird denn auf dem Südende der Kuppe in diesem Jahr für 25 000 Mark ein zweiter, „nur" 23 Meter hoher Turm errichtet werden, der einen Blick „in den Mummelsee" gewähren und rings in den Landen „wuchtig zur Geltung kommen" soll. Der Turm wird, wie die Pläne zeigen, im üblichen Burgruinenstil aus massivem Sandstein erbaut werden. An ihn soll sich ein Wirtschaftsgebäude mit Schlafräumen anschließen.

Wie ist in unserer Zeit eine solche Ungeheuerlichkeit möglich? Gibt es denn in Baden keinen Heimatschutz, keine Landschaftspflege? Weiß Hans Thoma nichts von dieser Gefahr, die seinem Schwarzwald droht? Was soll der Turm? Wenn wenigstens, wie bei den Lauffener Stromschnellen, ein praktisches Bedürfnis, eine Funkenstation meinethalben oder etwas dergleichen, ihn motivierten. Vor der bitteren Notwendigkeit der Technik muß ja bekanntlich die Landschaftspflege die Waffen strecken. Indes, das praktische Moment fehlt hier vollständig. Ein unabweisbares Bedürfnis, den Mummelsee aus der Vogelperspektive zu betrachten, besteht um so weniger, als man in manches andere Schwarzwaldauge aus der Höhe hineingucken kann, so gleich in der Nähe in den Schurm- und Wildsee. Im übrigen wird die Aussicht von dem neuen Turm nicht größer sein, als die vom alten. Doch selbst, wenn das der Fall wäre, — gibt es denn heute wirklich noch Menschen, welche die Schönheit der Aussicht nach ihrem Umfange bemessen?

Ebenso unnötig wie der Turm ist sein Anbau. Denn an Unterkunftsstätten in der Nachbarschaft ist nicht Mangel, sondern Überfluß. Am wenigsten bedürfen eines derartigen Gebäudes die Skiläufer, deren Versorgung als Vorwand für den Bau des Hauses dienen muß. Sie erreichen leicht in zehn Minuten die Gasthäuser am Mummelsee und auf der Unterstmatt, wenn anders sie nach so gastlicher Verpflegung streben. Glücklicherweise gehören heute unsere Schwarzwaldskiläufer noch mehr zu jenen Zehntausend, denen Strapazen und Entbehrungen besser schmecken als das leckerste Mittagessen. Die baulustigen Herren vom Schwarzwaldverein mögen sich doch einmal an einem Wintersonntag auf die Hornisgrinde bemühen. Obwohl bereits an den jetzigen Turm eine Hütte angefügt ist, werden sie die Skiläufer und -läuferinnen sehr vergnügt auf den Schneedünen sitzen und sich ihr Mittagsmahl auf mitgebrachten Kochapparaten selber bereiten sehen. Und so wird es auch fernerhin bleiben, allen Türmen und Unterkunftshäusern zum Trotz.

Ganz zu schweigen von der protzigen („wuchtigen") Architektur des Turmes an sich, — fühlt man denn wirklich nicht, wie dieser Gesell die ganze Gegend verunstalten wird? So weit wie die Hornisgrinde selbst wird der plumpe Höcker sichtbar, für die Betrachtung von allen Seiten aber der feine Umriß des Berges vernichtet sein. Am meisten jedoch wird der Mummelsee leiden. Über seinen hohen Tannenhängen wird fortan das rote Ungetüm in der Sonne leuchten, in seinen dunklen Wassern wird es sich spiegeln. Dann ist es Zeit, daß die ernsten Naturfreunde auch diesen letzten Fleck des nördlichen Schwarzwaldes meiden, nachdem sie vor der baden-badischen Überkultur schon längst zurückgewichen sind.

Mit 25 000 Mark läßt sich viel Gutes stiften. Der Schwarzwaldverein möge sie zur Erhaltung zerfallender Natur- und Kunstdenkmäler oder zur Anlage guter Skiwege verwenden. Die Hornisgrinde möge er lassen, wie sie ist. Julius Baum.

Rheingausorgen.

Die Notiz in Ihrer letzten Nummer (Märzheft 1909, S. 108) war sehr freundlich, doch bedarf sie in einem Punkt der Korrektur: Das Binger Loch ist zwar der böseste Punkt für unsere Rheinschiffahrt; doch weiß die Strombauverwaltung sehr wohl, daß hier mit einer weiteren Sprengung nichts zu erreichen ist. Schon jetzt ist in dem sogenannten Zweiten Fahrwasser das Gefälle für die Schleppschiffahrt stromauf so stark, daß die Schiffer lieber den kurzen Sturz zwischen den Klippen überwinden. Wenn trotzdem dort die Fahrrinne etwas breiter gesprengt wird, soll nach dem Vorschlag der Denkschrift aus dem preußischen Ministerium die Stauung nach der linken Seite durch eingelassene Betonblöcke noch vermehrt werden.

Überhaupt ist nicht zu verkennen, daß die Regierung ihr Projekt der „Vertiefung des Rheins von St. Goar bis zur Mainmündung" mit großer Sorgfalt gearbeitet hat. Wenn in sechs Jahren am Binger Loch 58 Schiffe verunglückten und teilweise eine vollkommene Sperrung der Rheinschiffahrt zur Folge hatten: so liegt schließlich nicht nur ein „Interesse der Großreeder" vor. Die Regierung will die gefährliche Stelle durch eine Schleuse am linken Ufer dauernd fahrbar machen. Eine Veränderung des Wasserspiegels im Rheingau ist dabei nicht zu befürchten.

Heikler aber ist die Sache im Rheingau selbst. Hier verläuft der Strom teilweise in solche Breiten und ist durch Inseln so aufgeteilt, daß die Fahrrinnen für die Schiffahrt nur durch fortgesetzte Baggerung vor dem Versanden geschützt werden können. Namentlich zwischen Eltville und Freiweinheim, wo der Strom in der sogenannten Kleinen (rechtes Ufer) und Großen (linkes Ufer) die breite Insel der „Westfälischen Aue" umfließt. Hier wie an einigen anderen Stellen (Mittelheimer Bucht und Rüdesheimer Aue) will das Projekt das Fahrwasser durch Einbau von Buhnen und Längs-

werken zusammenhalten, um eine genügend breite Fahrrinne zu gewinnen, die durch Baggerung vertieft werden soll. Obwohl die Buhnen mit ihren Köpfen unter dem Mittelstand des Wassers beginnen und an eine Ausfüllung der ausfälligen Wasserflächen nicht gedacht ist, droht hier tatsächlich die Gefahr, daß die „gesegneten Gebreite" sowohl landschaftlich wie auch in der Fruchtbarkeit Einbuße erleiden.

Die Winzer im Rheingau führen die Güte ihrer Traubenreife nicht zum geringsten auf die breite reflektierende Wasserfläche zurück. Sie haben nichts von den Tonnen, die da durchgeschleppt werden können; und möchten den Grund ihrer Existenz auch nicht in angeblichen Kleinigkeiten gefährdet sehen. Schon im Staatsvertrag von 1884 (es kommen Preußen und Hessen als Anlieger gleicherweise in Frage) war diesen Befürchtungen Rechnung getragen. Die sogenannte grüne Linie hat damals die Ufer genau umschrieben, und für die Strecke von Geisenheim bis Rüdesheim waren mit Rücksicht auf Landschaft und Landeskultur keinerlei Regulierungswerke vorgesehen, um die Ufer in ihrer natürlichen Beschaffenheit zu lassen. So kann man die Erregung im Rheingau wohl begreifen; denn das neue Projekt greift nicht nur in die Tiefe sondern auch erheblich in die Breite des Wasserspiegels hinein. Daß es fast ausschließlich Unterwasserbauten sind und daß durch quer eingelegte Grundschwellen das Wasser an den tiefen Stellen gestaut werden soll, um eine allgemeine Senkung des Wasserspiegels zu verhüten, genügt den Winzern nicht. Sie fragen richtigerweise: wenn er nun aber doch sinkt?

Denn wenn nach der Denkschrift die in der Fahrrinne ausgebaggerten Bodenmassen „zur Ausfüllung und Aufhöhung kleinerer Ufereinbuchtungen zwecks Begradigung der Ufer" Verwendung finden sollen, muß das harmlose Vertrauen von selber aufhören. Solche Kleinigkeiten können im Ganzen eine erhebliche Wirkung haben; ein gestutzter Bart mag sehr praktisch, modern und ordentlich sein: aber eine so behandelte Löwenmähne ist trotzdem nicht das Ideal. Der Natur passen die Begradigungen nun einmal nicht; und daß die landschaftliche Schönheit des Rheingaus durch die geplante Regulierung Schaden nehmen wird, das werden selbst die Väter des Projektes nicht leugnen. Es handelt sich eben um keine Gewalttat, sondern um ein sehr schwieriges Problem; einer Landschaft wegen die Schiffahrt leiden lassen, geht ebensowenig wie das Umgekehrte. Man wird da beide Teile sorgfältig hören müssen.

Ob die Rheingauer zu wenig gefragt wurden? Fast scheint es so; denn um nichts entstehen keine Protestversammlungen wie die in Hattenheim. Auch staatliche Denkschriften sind ja noch keine Zehn Gebote und selbst für diese gibt es noch Auslegungen. Was hier in Frage steht, die Rheingau-Landschaft, gehört den Bewohnern nicht allein; sie ist ein ideales Besitztum des deutschen Volkes. Wir müssen hier eine Sorgfalt verlangen, darin auch das Kleinste noch bedenklich ist. Ob wir die Rheingauer als Anwälte dafür einsetzen können? Es scheint fast so; nur müßten wir auch sicher sein, daß der Gerichtshof sie nicht beiseite läßt.

K. M.

Aus Hessen.

Vor einiger Zeit ging durch die Mainzer Tagesblätter die Nachricht, die katholische kirchliche Behörde beabsichtige, einen Diözesanbaumeister anzustellen, der zugleich das Amt eines Dombaumeisters am Mainzer Dom übernehmen solle. Ein Diözesanbaumeister könnte höchst segensreich wirken. Man wird von der katholischen Kirche nicht erwarten, daß sie rasch und entschieden die Fesseln der historischen Baukunst abwirft: zu stark sind die Wurzeln, die das Vorurteil zugunsten der Gotik seit den Tagen der Romantik getrieben hat. Was man aber erwarten und verlangen kann, ist, daß endlich auch hier wirklich schöpferische Kräfte zu Worte kommen, daß man nicht länger kleine gotische Dome aufs Land hinaussetze mit ihrer gedankenlosen Wiederholung des ganzen toten Apparats an Strebepfeilern und Bogen, Fialen, Wimpergen, Wasserspeiern usw. Hessen besitzt bereits einige mustergültige Landkirchen (von Friedr. Pützer), die nicht „modern", aber auch nicht gotisch oder romanisch sind. Eine stilgerechte Gotik kann doch nicht katholischer sein, als eine künstlerisch selbständige, nur von den allgemeinen Traditionen alles guten Kirchenbaues bestimmte Weise. Man muß hoffen, daß der künftige Diözesanbaumeister die katholische kirchliche Behörde in Hessen allmählich dahin bringt, daß sie die künstlerisch lebendige Lösung unter allen Umständen der toten Schablone vorzieht, wenn sie auch noch so historisch und durch die Überlieferung geheiligt ist.

Die Ernennung eines Diözesanbaumeisters ist somit ein Schritt von besonderer Tragweite. Und dasselbe gilt von der bevorstehenden (oder bereits vollzogenen?) Wahl eines Dombaumeisters. Zwar heißt es, es handle sich vorerst nur um technische Sicherungen. Aber man wird und kann dabei ja nicht stehen bleiben. Der Zustand der Westpartie, Franz Ignaz Michael Neumanns unvergleichlicher, 1845 leider so unverständig behandelter Ausbau der drei Türme, dann die Langseiten, der Kreuzgang, das alles und anderes mehr bedarf einer gründlichen Kontrolle. Überall sind Sicherungen, Ausbesserungen, Erneuerungen unbedingt erforderlich, soll der Dom nicht zur Ruine werden. Und sollte man nicht auch im Innern schließlich einmal daran gehen, dem nüchternen Anblick des gewaltsam erneuerten Ostchors mit seinem viel zu großen reizlosen Tabernakel wenigstens etwas von seiner ertötenden Kälte zu nehmen?

Sobald man sich nun aber vergegenwärtigt, was das alles bedeutet, kann einem angst und bange werden. Wir haben in Deutschland keinen zweiten Mainzer Dom. Dessen wird sich ja wohl auch die kirchliche Behörde bewußt sein. Sie wird die Verantwortung fühlen, die sie in diesem Augenblick auf sich nimmt. Sie ist es, die den entscheidenden Schritt tut. Der Dom ist nicht Eigentum des Staats, auch nicht der Gemeinde, sondern einer Stiftung, die nahezu völlig selbständig ist. Die Wahl des Dombaumeisters wird das Schicksal des Domes vielleicht auf unabsehbare Zeit bestimmen.

Auch hier kann und muß die Allgemeinheit fordern, daß man sich vor allen Dingen Zeit nimmt, viel Zeit; daß man die wirklich berufenen Instanzen hört, daß man so wenig wie irgend möglich unternimmt, daß man das, was unbedingt notwendig ist, entschlossen durch wirkliche Künstler, durch die besten handwerklichen Kräfte tun läßt, ohne jede Rücksicht auf andere als sachliche Beweggründe. Das alles wird man in Mainz wissen. Wir hoffen, daß die Herstellung des Mainzer Doms ein Beispiel dafür werde, wie ein solcher Bau gesichert und hergestellt werden kann, ohne daß sein künstlerisch gegebenes, nun einmal festgeformtes Gepräge irgendwie merkbar oder gar störend verändert wird. Der Mainzer Dombaumeister wird seiner Aufgabe um so vollkommener gerecht werden, je weniger sein Wirken am Dom auffällt. Übt er diese gewiß nicht kleine Entsagung, so wird ihm alle Zukunft dankbar sein.

Rudolf Kautzsch.

Das Düsseldorfer Schauspielhaus

hat den kühnen Versuch gemacht, seine Bühnenkunst den Parisern zur Prüfung vorzustellen. Nach allen Berichten ist die Aufnahme eine sehr achtungsvolle gewesen, so daß unser Ansehen bei den garnicht zur Fremdenbewunderung geneigten Franzosen eine günstige Steigerung erfahren hat. In den „Rheinlanden" ist schon so wiederholt von den künstlerischen Absichten dieser Bühne die Rede gewesen, daß wir den Erfolg nur mit Genugtuung verzeichnen können. Vielleicht hilft er den tapfren Leuten, daß sie nun auch am Niederrhein etwas mehr Begeisterung auslösen.

Ich möchte die günstige Gelegenheit jedenfalls benützen, an einer vortrefflichen Einzelheit die ernsten Absichten dieser Bühne noch einmal zu zeigen: weil gerade die den Parisern nicht gefallen hat: die sogenannte Matinee. Jeden Sonntag um halb zwölf füllt sich das Düsseldorfer Schauspielhaus bis auf den letzten Platz. Dr. Herbert Eulenberg spricht eine Einleitung, oft mit großer Verve und immer ungewöhnlich: über Tolstoi, Rembrandt, Kleist, Bismarck, Mörike, Hugo Wolff usw. und dann wird rezitiert, gelesen oder gesungen aus dem Schatz des Betreffenden. Also eine Volkserziehungsarbeit großen Stils und eine Sonntagsfeier für solche, die nicht gerade in eine Kirche wollen und doch gern eine Erhebung für den Sonntag hätten.

Dann und wann kommt auch ein Gast von außen, spricht einen Vortrag oder liest; so z. B. am 28. Februar d. J. Hermann Hesse. Ich war dabei und muß schon sagen: die ganze Art hat etwas Schöneres für einen Dichter als das Katheder. Selbst Hermann Hesse schien sie zu passen; er las seine behagliche Prosa und die melancholischen Gedichte zum Entzücken des Publikums, das mit dem Beifall nicht aufhören wollte. Es schien mir, als sei diese Hörerschaft ungewöhnlich gut eingestellt und also die allsonntägliche Erziehung schon im Besitz nachweisbarer Erfolge.

S.

Herausgeber: Wilhelm Schäfer, Verlag der Rheinlande G. m. b. H. Druck A. Bagel, Düsseldorf. Papier: J. W. Zanders, B.-Gladbach.
Alle für die Redaktion bestimmten Sendungen sind an den Herausgeber W. Schäfer, Vallendar, erbeten.
Für unverlangte Manuskripte und Rezensionsexemplare wird keine Verpflichtung übernommen.

Georg Daubner:
Am Bach.

Georg Daubner: Feldweg (Deckfarbenbild).

Georg Daubner.

Daubners Name ist den Lesern dieser Zeitschrift nicht unbekannt. Die Ausstellungen des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein haben gleich von der ersten Wanderausstellung an allemal auch Arbeiten von ihm enthalten. Daher kennen die Leute am Rhein entlang, soweit sie sich für Kunst interessieren, seine Werke. Das sind, wie auch die Abbildungen erkennen lassen, Landschaften aus der Rheinebene, Heidebilder und stimmungsvolle Darstellungen alter dörflicher Architektur, von der das Elsaß noch so viel Herrliches aufweist.

Es mag seltsam erscheinen, daß ein Künstler wie Daubner, der fast zwanzig Jahre in Straßburg tätig ist, außer in dem Lande seines Wirkens so wenig bekannt ist. Das hat seinen Grund in der besonderen Ungunst der Verhältnisse, die auf Daubner wie auf seinen elsaß-lothringischen Kollegen lastet und die aus dem Mangel einer Tradition auf künstlerischem Gebiete erwächst. Es handelt sich hier nicht um die Tradition einer künstlerischen Kultur. Die ist im Elsaß in reichem

Georg Daubner: Schneeſtudie (Öl).

Maße vorhanden, reicher und vielſeitiger als mancherorts ſonſt. Aber es gibt kein Herkommen für das Verhältnis von Künſtlern und Publikum zueinander, keine Überlieferung für das werktätige Intereſſe aller für Kunſt intereſſierten Kreiſe, wie es in älteren Kunſtſtätten beſteht. Und das erſchwert den Künſtlern ihre Stellung.

Daubner (geb. 1865) iſt in ſeiner Kunſt Autodidakt. Er kommt von der Theatermalerei her, die er bei Profeſſor Lechner in Berlin erlernte. Er war dann zunächſt längere Zeit in deſſen Atelier Mitarbeiter an den Dekorationen für das Berliner Hoftheater, arbeitete jedoch in ſeiner freien Zeit ſtets auf die Erfüllung ſeines Wunſches hin, ſich der freien Kunſt widmen zu können. Im Jahr 1890 wurde er an die kurz zuvor gegründete Straßburger Kunſtgewerbeſchule berufen. Von nun an entſtanden die zahlreichen Landſchaften, in denen er teils Motive aus der unmittelbaren Umgebung von Straßburg, meiſt ſolche von den Ufern der Ill und des „kleinen Rheins", teils die intereſſanten traulichen alten Städtchen und Dörfer des Elſaß behandelt. Seine Bilder ſind keine Veduten, bei welchen das Schwergewicht auf das rein Gegenſtändliche gelegt iſt, auch in den Blättern nicht, bei welchen der Gegenſtand unzweifelhaft einen Teil des Intereſſes beanſprucht. Für Arbeiten dieſer Art hat Daubner eine eigene Technik der farbigen Zeichnung entwickelt. Hier, wo es ihm auf die Darſtellung alter Straßenbilder, anheimelnder Häuſergruppen oder hiſtoriſcher Bauformen ankommt, verleiht er ſeinen Arbeiten einen dokumentariſchen Wert, indem er den Einzelheiten der Architektur in charaktervoller Strichzeichnung mit aller Treue nachgeht. Dieſe mit ſchwarzer Kreide ausgeführten Zeichnungen ſind mit deckender Waſſerfarbe farbig gehöht, und durch das Hinzutreten der Farbe

Georg Daubner: Aufziehendes Gewitter (Öl).

erhalten diese Arbeiten einen „malerischen" Einschlag. Es wird unversehens ein farbiges Bild daraus. Insofern ist die Bezeichnung dieser Blätter als farbige Zeichnungen eigentlich nicht ganz zutreffend, da die Farbe hier kein Mittel abgibt zur Erreichung eines zeichnerischen Zweckes; im Gegenteil: sie wandelt die Zeichnung zu bildmäßiger Erscheinung.

Wie die Ehrlichkeit des Künstlers es verschmäht, in die Landschaften, die er malt, von außen her etwas hineinzutragen, so scheut sich der genießende Beschauer, geschäftig und geschwätzig etwas herauslesen zu wollen, was dem Künstler fern liegt.

Diese elsässischen Städtchen und Dörfer haben ihren alten Charakter großenteils vortrefflich bewahrt. Dem Wanderer treten in ihnen alter Reichtum und eine alte Kultur entgegen, die durch die mannigfaltigsten, aus ihrer wechselvollen Geschichte entspringenden Einflüsse künstlerischer und politischer Art noch an Interesse gewinnt. Das ist ein Exkurs, der nichts zu tun hat mit Daubners Arbeit. Mich dünkt jedoch, diese Seite seines Schaffens legt einiges Gewicht aufs Gegenständliche und rechtfertigt es dadurch auch, wenn man sich dieses letzteren im Vorbeigehen ein wenig annimmt.

Man hat gelegentlich gesagt, Zeichnung und Kolorit verhalten sich zueinander wie Charakter und Temperament. Das künstlerische Temperament Daubners kommt denn auch — eine Bestätigung dieses Satzes — vornehmlich in seinen Gemälden zur Geltung. Er wählt einfache Motive und sucht sie in ihrer Einfachheit und Größe aufzufassen. Seine liebenswürdige Kunst erhält dadurch etwas Zurückhaltendes. Scharfe Beobachtung, ehrliche Wiedergabe und strenge Selbstkritik wirken

zusammen, seine Arbeiten nie selbstbewußt erscheinen zu lassen. Man verstehe mich nicht falsch, indem man aus dieser Bemerkung voreilig auf den Mangel einer persönlichen Note schließt. Diese verkündet sich deutlich genug in der ruhigen Sachlichkeit, die ihn bei der Naturschilderung leitet. Die Persönlichkeit Daubners tritt sozusagen ganz hinter seinen Werken zurück; er versteht es, momentane Natureindrücke, das flüchtige Farbenspiel vollen Sonnenlichtes oder treibenden Winternebels, auf der Leinwand zu fixieren.

Rein künstlerisch, wie diese Bilder sind, lösen sie keinerlei sachliche Erörterung aus, sie wollen mit klaren Augen und offenen Sinnen genossen werden. Theodor Knorr.

Georg Daubner: Kayserberg (Bleistiftzeichnung).

Georg Daubner:
Alte Brücke.

Georg Daubner:
Bergheim (Farbige Zeichnung).

Georg Daubner:
Kruzifix (Aquarell).

Georg Daubner:
Vorfrühling (Ölbild).

Straßburg: „Bei den gedeckten Brücken".

Straßburg.

Von Otto Flake.

Zwischen Münster und Ill steht das „Schloß". Die Kardinäle Rohan, Blüte des hochmütigen, aber so vornehmen Adels des achtzehnten Jahrhunderts, bauten es als ihr Bischofspalais. Die bräutliche Marie Antoinette schlief, als sie von Wien nach Paris reiste, in ihm zum erstenmal auf französischem Boden. Die Demokraten machten 1848 beinahe eine Bierbrauerei daraus, die Deutschen 1871 eine Universität — heute ist eine Gemäldegalerie darin, die übrigens sich dadurch auszeichnet, daß sie, nachdem die alte bei der Beschießung untergegangen war, mit Wilhelm Bodes Hilfe von Grund auf logisch und instruktiv angelegt wurde.

Die Hauptfassade, die nach dem Wasser liegt, ist eines der ausgezeichnetsten Beispiele echter Architektur der Rokokozeit: sie enthält nicht eine Spur eines Schnörkels, hat das Dekorationsprinzip des Rokoko, das innen einst so große Verwendung fand, in bewunderungswürdigem Verständnis nicht von Holz und Gips auf den Stein übertragen: nur eine feingliedrige Leichtigkeit des Gesamteindrucks verrät unauffällig, daß hier die Würde des Barocks durch eine neue, eine ganz unbeschwerte Harmonie abgelöst worden ist.

An einem Sommermorgen — denn diese lichtfreudige Stadt entfaltet dann ihren stärksten Reiz — besuchen wir das Schloß und finden, wenn wir im ersten Stock in der Gemäldegalerie stehen, zwei Ausblicke, die unvergeßlich sind: vorn auf das Münster und hinten auf die Ufer der Ill und die Zeilen der Häuser. Vielleicht hat es über Nacht geregnet und der Sandstein des Münsters ist noch feucht, wenn jetzt die Sonne die leuchtende Wärme der verschieden schattierten Quader liebkost. Der Vogesensandstein hat diese leuchtende Wärme: er verleiht dem süßen, schlanken Bau erst seinen Zauber. An so vielen Orten, wo man sonst roten Sandstein sieht, in Frankfurt, in Nürnberg vor allem haftet ihm etwas Gewöhnliches und Robustes an: hier kost er den feinfühligsten Blick.

Straßburg: Münster vom Hof des Rohanschen Schlosses aus.

Seltsam und herrlich, dieser rote Vogesensandstein: Er leuchtet, siebenhundert Jahre am Münster alt, ebenso frisch wie der des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts an den französischen „Hotels", öffentlichen Bauten und Bürgerhäusern, so jung wie der der neuen Zeit an den Festungswällen und Toren. Daher kommt: Denkt man an Straßburg, so ist etwas Warmes, ein weiches Rot vor den Augen und im Herzen. Und eine Zärtlichkeit für diese Stadt schwillt an: man wird plötzlich reich an Erinnerungen,

wieviel wechselnde Beleuchtungen der Luft, des Himmels, der Tagesstunden und der Jahreszeiten es für diesen roten Schimmer gab.

Doch stehen wir noch immer im Fenster des Schlosses und sehen zum Münster hinüber. Überwältigend wächst die ganze Breite der Südseite, Chor, Langhaus und die quer vorgelegte Fassade vor dem Blick auf. Unauslöschlich prägt sich von hier aus gesehen das Bild des Fassadenbaues ein: Da er ein wenig über die Breite des Längshauses übergreift und sich dann ohne innere Vermittlung gleichsam an dessen Längsschnittfläche anlehnt, wirkt er als Körper für sich, als ein rechteckiger Körper von ungeheurer Höhe, machtvoller Breite und schmaler Tiefe, auf den der eine berühmte Turm aufgesetzt ist, ohne auch architektonisch von unten herauf zu wachsen. In den Holzbaukasten der Kinder gibt es solche Kirchen mit der flächenhaften rechteckigen Frontwand.

Straßburg: Altes Schloß. J. Manias, phot.

Nun durch ein paar Zimmer der Galerie (im glasgedeckten Mittelgang wunderschöne, seltene, gleichzeitige Kopien von sechs Apostelköpfen auf Leonardos Abendmahl) an ein Fenster, das auf die Wasserfront des Bischofspalais hinausgeht. Hier schweift der Blick nicht mehr die gegliederte Wucht senkrechter Massen hinauf, sondern über den Zusammenhang der Staden, dies System alter einander stützender Häuser mit Überhängen, Fachwerk, Erkern, die den Fluß begleiten, so lang sein Weg von dem ältesten Teil der Stadt bis zum jüngsten auch sein mag. Die lieben alten, grauen Dächer, die so unzertrennbar mit den Erinnerungen unserer Jugend verbunden sind! Es ist etwas Besonderes um diese Dächer; nicht daß man vom Teil spräche und das Ganze meinte — nein, die bloßen weißgrauen Straßburger Dächer haben einen geheimnisvollen Reiz, dem schon mancher staunend erlegen ist. Und alles, was da in vormittäglicher Frische ausgebreitet liegt, ist in Sonne und Funkeln getaucht, und aus dem Wasser steigt ein Duft, der aus der Galerie hinweglockt, hinunter zu einem Spaziergang am Fluß.

Straßburg: Pfalzbad.

Warum nur kann man in der wasserreichen Stadt nicht auch ein wenig Gondel fahren? Hieß sie nicht einst das nordische Venedig? Links und rechts würden dann die Viertel vorübergleiten, jedes von einer anderen Zeit sprechend ... Da ist der Fischartbrunnen, nahe der Stelle, wo im Jahre des Heils 1576 das Boot der Zürcher einen Topf heißen Breis noch warm nach Straßburg aufs große Bundesschießen brachte; von morgens zwei bis abends acht waren die Schweizer gefahren, um der befreundeten Stadt zu zeigen, wie schnell sie ihr zu Hilfe kommen könnten: dreihundert Jahre später „lösten sie das Wort der Väter ein" und brachten aus der belagerten Stadt die Frauen und Kinder in Sicherheit ...

Dort, gegenüber dem Viertel, das vor 1870 das Straßburger quartier latin war und noch heute wenigstens die medizinischen Institute und das Spital enthält, steht, wieder in der wechselnden Pracht hellen und dunkeln Rots, die Thomaskirche und davor, ein halbes Jahrtausend jünger und doch zu ihr passend, das berühmte Thomasstift, die Universität der protestantisch gewordenen Reichsstadt. Die Franzosen hatten 1681 nur ein paar katholische Familien vorgefunden — ja es heißt sogar, keine einzige eingesessene — und im Münster war „seit hundertundzwanzig Jahren ununterbrochen evangelisch gepredigt worden". Auch im achtzehnten Jahrhundert blieb trotz der von Molsheim hierher verlegten Jesuitenakademie die alte Universität der geistige Mittelpunkt, und ihr Ruhm lockte auch Goethe. Diese Erinnerungen an das siebzehnte Jahrhundert, mit denen sich für den Einheimischen Namen wie Oberlin, Schöpflin,

Grandidier und Scherz verbinden, geben dem Viertel seinen Reiz: ein wenig Melancholie und Verlassenheit mischt sich heute hinein, und die prächtigen gediegenen Häuser an diesem Stück des Stadens haben eine rührende stille Vornehmheit gewonnen.

Der Kahn treibt uns weiter und schon nähern wir uns einem Viertel von anderer Art, dem ältesten Teil der Stadt, der schon Römeransiedlung war. Es ist das Viertel für die romantisch Empfindsamen, und das „Kleine Frankreich" mit seinem durchdringenden Gerbergeruch, die trotzigen Wachttürme und die „Gedeckten Brücken" werden immer wieder radiert und gemalt. —

Straßburg: Theater mit dem Poseidonbrunnen v. A. Hildebrand. — J. Manias, phot.

Zur Mittagsstunde gehen wir ins Herz der Stadt, zum Kleberplatz. Man bemerke doch, welch schöne Plätze Straßburg hat. Sie treffen alle das richtige Wesen eines Platzes: wie ein rechteckiger Einsatz in das Häusermeer gebettet, sind sie nicht zu groß, bleiben geschlossen und intim und wollen nichts sein als natürliche Ruhepunkte in der Gleichheit der Straßenzüge. Der Straßburger Kleber ist der populärste Elsässer, ein nationaler General. Während ein paar „Kneckes" aus der aufgeweckten Zunft der Straßburger Straßenjungen am Denkmal des Generals das Erz seiner Heldentaten buchstabieren — und wie es tönt, dies Wort Ägypten und die Ermordung in Kairo und die Anrede an die zur Übergabe aufgeforderten Soldaten: „Soldats, on ne répond à une telle insolence que par des victoires. Préparez-vous à combattre!" — sitzen ringsherum die letzten der elsässischen Veteranen, die in ihrem kriegerischen Temperament ganz im Wesen der französischen Gloire aufgegangen sind. Sie rauchen aus Franzosenköpfen und denken an den dritten Napoleon, der ihnen immerhin Magenta und Solferino, das tapfere Abenteuer der Krim und ein paar chinesische Händel gegeben hat. Das ist das alte Elsaß, das ausstirbt: dort die deutsche Wache an der Ecke des roten Gebäudes hat sie abgelöst. Sie haben sich darein gefügt und sind zufrieden, hier in der Sonne sitzen und rauchen zu können, in der Erinnerung das Straßburg zwischen 1830 und 1870 suchend, das so ganz still und idyllisch seine sonnigen Staden ausbreitete. Ja, sie sind die alte Garde und das alte Straßburg: inmitten von vielem Grün steht die Bronzegestalt des tapferen Kleber, ringsum auf den Dächern heben sich die berühmten Storchennester ab und hinten taucht der Turm des Münsters auf.

Noch ein Platz ist da, von dem man erzählen muß. Er ist nach dem Herzog von Broglie genannt, dessen Koch die erste Erfindung dessen machte, was dann die Straßburger Gänseleberpastete wurde. Auch dieser Platz ist ein längliches Viereck und auch er mit den einschließenden Gebäuden ein Beispiel, wie glücklich und immer zeitgemäß französische Architekten zu bauen verstanden, was von den deutschen der neuen Viertel wahrlich nur selten gilt: — Hildebrands Brunnen freilich mit dem Vater Rhein, der der Längsachse des Platzes folgt, hat das Stadtbild wirklich verschönert. Der Broglie ist ein historischer Platz: dort in einem Gemach des Rathauses sang bei geöffneten Fenstern der Leutnant Rouget de l'Isle zum erstenmal die Marseillaise, und die Marseillaise ist ein Ereignis gewesen wie Napoleon selbst.

Straßburg: Alte Gerberei im Pflanzbad.

Nebenan sind zwei Kaffeehäuser aneinander gebaut, und wem es Spaß macht, kann hier beobachten, daß er sich in einer Stadt der Gegensätze befindet. Gewiß, die Elsässer gehen nicht ausschließlich in das eine, und die „Schwowe", die Eingewanderten, in das andere Café, und die studentischen Korps sitzen sogar ein wenig ostentativ gerade dort, wo man sie nicht erwarten würde —

Sandsteinfigur auf der Vogesenbrücke von A. Marzolff. – F. Luib, Straßburg, phot.

und doch besteht in der Führung ein Gegensatz: das eine hat den Zuschnitt und die deutliche Stimmung eines richtigen großen Cafés in der französischen Provinz, in dem die Älteren, von den Geschäften ausruhend, beim schwarzen Kaffee im Glas, der Meerschaumpfeife und den Karten beinahe wie in ihrem Klub leben. Aber lassen wir den Glasvorbau und die Spielzimmer und setzen wir uns ins Freie hinaus, unter die blühenden Kastanien. Das Lob dieser Stadt verlangt jetzt am lautesten gepriesen zu werden.

Sie ist um ein Stück westlicher als andere deutsche Städte. Sie ist dem ewig Französischen aller guten und reichlichen Lebensführung um einen Grad näher. Dieser Kaffeehausplatz ist – das erkennt man erst, wenn man viel gereist ist und nach einem behaglichen Café gesucht hat – einer der schönsten, die man finden kann. Schon an Aprilnachmittagen beginnt er seinen Reiz auszuüben. Die Stadt steht in der Kastanienblüte, wie etwas Lebendes, das im Frühling erwacht. Auf allen Plätzen und in so vielen Straßen bauschen sich die jungen, vollen Kronen, die die Menge der roten und weißen Kerzen tragen. Aber sind blühende Kastanien nicht auch für Paris charakteristisch? Straßburg gibt im Frühling eine Erinnerung an den Glanz von Paris; wie dort merkt man in ihr den Frühling. Wie für die elsässischen Gärten auf den Hängen und in der Ebene die rosige, schneeige Blüte der Pfirsichbäume ein Wahrzeichen ist, so die Kastanienblüte für Straßburg.

Und wenn wir an Sommernachmittagen hier im Schatten der Bäume sitzen, weht plötzlich aus der heißen Luft, die über den Platz streicht, das Geheimnis Straßburgs uns unmittelbar an. Es ist eine sonnige und lebensfrohe Stadt, zu der Kälte und trüber Himmel nicht passen. Irgendwie ist man plötzlich an viele Farben erinnert, an moderne Bilder, an leuchtende Wärme.

Sandsteinfigur auf der Vogesenbrücke von A. Marzolff. – F. Luib, Straßburg, phot.

Sandsteinfigur auf der Vogesenbrücke von A. Marzolff. – F. Luib, Straßburg, phot.

Noch aber gibt es eine Steigerung, das ist an Sommertagen die Stunde gegen Abend, wenn die Luft mit einem feinen, zärtlichen, goldigen Dunst gesättigt ist, der alle Farben miteinander verschmilzt. Abendwarm, leuchtend und von allen geliebt liegen jetzt die Staden da – wie oft ging man sie entlang und fühlte mit einer ganzen Bevölkerung die südliche Freude, auf der Straße zu sein: die Häuser haben ihre Kinderscharen auf die Stege entleert und unten unmittelbar am Rand der Ill sieht die halbe männliche Bevölkerung und gibt sich der Lieblingsbeschäftigung, die der Elsässer mit dem Franzosen teilt, dem Angeln hin. Um diese Stunde der gelösten Stimmung leben die Sandsteinquader der Straßburger Häuser erst ganz, und der Staub des Tages, der in der Luft zittert, wird zu einem farbigen schönen Dunst, einer goldigen Hülle der Stadt. Dann wird es dunkler und nun wollen wir noch einmal von den Staden aus den Blick aufs Münster richten: welche Verwandlungen des Lichtes vollziehen sich da! Der Turm, der sich so hoch und schlank vom warmen Westen abhebt, wird blaupurpurn, je mehr sein Hintergrund sich aufklichtet, und zuletzt ist er erstarrt in Dunkelheit und Größe wie ein Gebirge, um das die Kühle der heraufziehenden Nacht weht.

(Aus Otto Flakes „Straßburg und das Elsaß". Besprechung im letzten Teil des Heftes.)

Karl Spindlers Holzarbeiten.

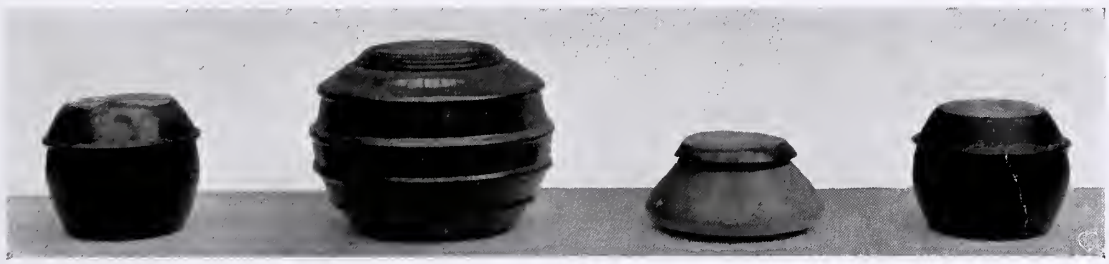
Zu den schönsten Sachen der modernen Handwerkskunst gehören die farbigen Holzarbeiten, mit denen der elsässische Maler Karl Spindler seine Möbel, Dosen, Spiegel und Kästen verziert. In langjähriger Arbeit hat er sein Verfahren, aus ungefärbten Hölzern malerische Flächen herzustellen, zu solchen Feinheiten gesteigert, daß man seine Holzmosaiken als Malereien ansprechen kann, die manchen Pinsel nicht nur in der dekorativen Wirkung sondern auch in der landschaftlichen Stimmung, selbst im Geschmack der Töne übertreffen.

Wer die beigegebene Abbildung eines Holzdeckels prüft, wird nicht ohne weiteres glauben wollen, daß sie trotz der feinen Zeichnung keinen anderen Strich enthält als die Maserung der verschiedenen Hölzer und ihre Absetzung gegeneinander. Im Original ist die Wirkung noch verblüffender, weil die Farbe hinzukommt, die aus einem grünlichen Braun aus dem Vordergrund über das Graugrün des Mittelgrundes in die warmen Töne des Himmels hinüber spielt. Zufällige Färbungen und Zeichnungen des Holzes sind mit raffiniertem Geschmack benutzt; selbst der helle Himmelsstreif am Horizont ist nicht eingelegt, sondern aus einer Laune der Holzfärbung geschickt gewonnen. Die Arbeit — in Originalgröße abgebildet — ist im Ganzen von einer Stimmung, die an jeder Malerei entzücken würde.

Anfänglich hat Spindler diese Intarsien nur als Verzierungen an seinen Möbeln gedacht und einen größeren Maßstab eingehalten. Als Füllungen in Schränken, Bettstellen, namentlich als Friese bei Täfelwerk gewannen sie nicht immer den Stil, den sie im kleinen Maßstab eines solchen Dosendeckels zeigen, aber immer waren sie verblüffend durch die schöne farbige Stimmung. Und weil er die Motive zu seinen landschaftlichen Schilderungen aus Straßburg und dem Elsaß mit den Augen eines Malers holte und zu originellen Ansichten und Stimmungen kam, versuchte er schließlich, seine Holzmalereien in Rahmen zu setzen und ihnen als Wandschmuck einen selbständigen Wert zu geben. Es gibt in der Tat einige Stücke, die durchaus über die dekorative Wirkung hinausgehen, und andere (z. B. das Blatt mit einer heiligen Odilia), in denen er mit seiner Holztechnik einem geistigen Ausdruck erstaunlich gerecht wird.

Es ist aber nicht zu bezweifeln, daß trotz der feinen malerischen Wirkung diese Holzarbeiten sich nicht als selbständige Kunstwerke behaupten können, und daß darum ihre malerische Ausbildung der dekorativen Verwertung widerspricht. Spindler strebt in den neueren Arbeiten auch deutlich eine andere Durchführung an; besonders auf kreisrunden Tischplatten, wo sich fliegende Vögel oder Blumen in strenger Stilisierung verschlingen. Hier kann er die farbigen Wirkungen stärker treiben als in den landschaftlichen Stimmungen, und einzelne seiner Platten sind heute schon von einer bedeutenden Schönheit. Es wäre zu wünschen, daß sich die Architekten und Möbelbauer seiner Kunst reichlich bedienten.

Die schlichtesten Beispiele seiner Kunst sind die gedrechselten Holzdosen, die auf dem Deckel eine Intarsie zeigen, wie die abgebildete. Sie sind in einfachen Formen aus hartem Holz (Rosen, Palisander) gedrechselt (siehe die Abbildungen) und geben durch ihren billigen Preis jedem die Gelegenheit, sich ein Stück dieses originellen Kunsthandwerks zu sichern. S.



Gewand und Plastik.*

Wie in der Nacktplastik kann sich auch in der Gewandplastik die plastische Gestaltung mehr nach Seite äußerer Form oder nach Seite innerer Haltung und Bewegung vollziehen. Die drei Stile, archaisch, klassisch, barock sind deutlich in der Behandlung des Gewandes erkennbar und gehen mit der entsprechenden historischen Entwicklung in der Architektur und Skulptur überhaupt parallel.

Die archaische Plastik bevorzugt die Gewandfigur, weil das Gewand die Möglichkeit bietet, alle Glieder und einzelnen Formen einzuwickeln und einen einheitlichen Körper aus ihnen zu machen. In der ägyptischen Kunst sind bei den Freistatuen fast durchweg die Lücken zwischen den Gliedern mit Hilfe des fest herumgezogenen Stoffes überspannt. Archaische griechische Statuen werden mit Hilfe des Gewandes zum Pfeiler oder zur Säule, ebenso die ältesten mittelalterlichen Rundplastiken in Chartres. Die archaische Kunst verzichtet aber auch auf alle Gliederung der Gewandoberfläche durch plastisch heraustretende Falten oder durch Darstellung des frei fallenden, beweglichen Stoffes. Die Falten werden im ältesten Stil nur eingeritzt, wie eine Zeichnung, die die Fläche garnicht alteriert. Oder sie werden in ganz flachen Schichten abgetragen, die den steinmäßigen Charakter der Skulpturen betonen. Erkennt man an den Säumen die Lage der Falten genauer, so ergeben diese einen Eindruck wie sorgfältig zusammengelegte Wäsche, und der Name „geplättetes" Gewand trifft sehr gut zu. Die Plättung sorgt für möglichste Flachheit der Falten, damit sie sich nicht vom Körperstamm ablösen. Eine solche Behandlung entspricht dem archaischen Flachrelief. Die Ordnung, die den Stoff durchwaltet, ist ganz von außen herangetragen. Die Abneigung gegen die innere Lebendigkeit der Falten führt zu ornamental geometrischer Behandlung der Faltenzüge. Besonders charakteristisch ist es für die Bevorzugung der äußeren Form, daß die den Beinen aufliegenden Falten nicht herabhängen, sondern die runde Form des Knies zunächst rund umschreiben und nach oben und unten in parallelen Bögen umkreisen. In Linien und Formen wird alles gebunden, fest, unplastisierbar von innen und unbeweglich. Es ist ganz und gar Organisation von außen, der Wille dieser derartig bekleideten Figur hat nichts damit zu tun.

Engel der Fassade der Kathedrale zu Reims.

Die Entwicklung geht nun — am besten in der mittelalterlichen Skulptur zu verfolgen — auf immer stärkere Befreiung des Gewandes und ausdrucksvollere Gliederung. Auf dem Wege zur innerlich organisierten, kraftерfüllten Falte treffen wir einen archaisch-klassischen Übergangsstil in einer Gruppe von Statuen, aus der wir die Synagoge vom Straßburger Münster als Beispiel herausnehmen. Die Glieder werden frei, aber sind in ihren Bewegungen noch steif, gebunden und befangen. Der Stoff schiebt sich als plastisierbare Masse zusammen, und deutlich lösen sich die Streckfalten ab. Die Falten selber aber sind scharfkantig, zum Teil fest eingespannt zwischen den Punkten, zwischen denen sie verlaufen, und das Gewand zwischen diesen Graten ist ebenfalls straff angezogen, muldenartig von außen nach innen vertieft. So fühlen sich diese Falten scharf und kantig an wie Knochenränder, und die Vertiefungen zwischen ihnen erscheinen ausgekehlt, oder hereingedrückt, jedenfalls noch von außen organisiert. In diesen harten, festen Formen, zwischen denen die Masse fest eingespannt ist, offenbart sich ein Rest archaischer Formenbehandlung. Die Statuen entsprechen dem Stil der Nacktplastik, wie in der Antike durch den Apoll von Tenea repräsentiert ist. Ähnlich wie dort drückt sich das Funktionieren der Glieder vorwiegend in einem steifen Stehen aus, in übertriebener Schlankheit der Figuren und in dem Überwiegen der Schwererichtung der Falten. Die Magerkeit und Hölzernheit der Glieder, die Eckigkeit und Gebrochenheit der Bewegungen, die Vermeidung weicher schwammiger Formen wie der Brüste, die zuweilen wie spitze Dornen gebildet sind, die eingeschnürte Taille und das scharf markierte Knie, alles das sind Merkmale dieses Stiles von Figuren aus Haut und Knochen. Es fehlt noch die Muskulatur.

Zu immer freierer Ablösung vom Körper, stärkerer Rundung und systematischerem Fall geht die Entwicklung der faltigen Gewandung. Die Naumburger Stifterfiguren enthalten den Höhepunkt dieser Entwicklung, und Frauenstatuen wie die Uta und die Gepa repräsentieren die unbedingte klassische Schönheit des plastischen Gewandes. Ihre nächsten und unmittelbaren Vorgänger haben wir in den Reimser Figuren zu suchen. Alles, was an der Gewandung Form ist, ist durch den Willen der Figur, ihre Haltungen und Bewegungen geworden. Der König in einem Strebepfeiler der Kathedrale zu Reims ist mit seinem Mantel beschäftigt. Mit derselben

* Siehe den Aufsatz in Heft 3.

Hand hält er den Riemen, an dem er den Mantel über die Schultern zieht, und den Zipfel des Mantelfalles der Gegenseite. Und wie sicher faßt und hält er es! Ohne Falte und Knick legt es sich fest um die Schultern. Auf der linken Körperseite wird es vom Arm etwas zur Seite gedrängt, damit es von hier aus in fester Vertikallinie herabfällt. So abgewogen ist die Menge des Stoffes, der von der gegenüberliegenden Seite herübergerafft ist, daß jetzt die Seitenlinien des Körpers parallel verlaufen und die Figur statuarisch wie ein Pfeiler dasteht. Die Falten aber, in die das herübergenommene Gewandende sich legt, sind gering an Zahl, klar und bestimmt in ihrer Form, von herrlicher Rundung und sich umkehrender Proportionalität von Höhe, Weite und Tiefe des Faltenwurfes. In gleichmäßig wachsendem Abstand senken sie sich nach unten. An dieser Statue sehen wir es deutlich: mit einem einzigen Handgriff wirkt der König in die ungeordneten Massen hinein und zügelt sie.

Stifterpaar (Eckardt II. und Uta) im Westchor des Naumburger Domes.

Das Gewand wird ein Teil des Köpers, über den der ordnende Wille des Menschen verfügt. Mit völlig freiem Fall der Falten verbindet sich höchste Geschlossenheit der Gesamtform, und auch diese äußere Form ist ebenfalls Absicht der Figuren. Sie halten das Gewand an sich heran, sie nehmen sich zusammen. Große Gegensätze der vertikalen, straffstehenden Standfalten und der horizontal im Bogen verlaufenden Spielfalten gliedern diesen Block und erfüllen ihn mit lebendiger Funktion. Aus lauter großen, klaren, leicht faßbaren und rhythmisch geordneten Teilformen setzt sich der Gesamtblock zusammen. Bei dem Engel in Reims kommt die in den Hüften sich wiegende Seitwärtsdrehung des Körpers restlos in den leicht und elegant seitwärts gebogenen Faltenzügen des Rockes zum Ausdruck. Diese Schrägstellung und Gleichgewichtsstörung findet statt zwischen Falten, deren streng vertikaler, schwerliniger Zug die Standhaftigkeit der ganzen Figur trotz innerer Beweglichkeit garantieren wie die Pfähle eines Gerüstes, an dem eine Schaukel schwingt. Von dem zentralen Bewegungsmotiv des Haltens und Raffens und Tragens dirigiert, gewinnen die Teilformen von innen heraus eine der Plastizität des Stoffes entsprechende Form. Nicht mehr von außen ist in sie hineingearbeitet, sondern von innen heraus schwellen sie, wölben sie sich muskulös. Entsprechend der strafferen Funktion der Standfalten ist bei ihnen die Muskulatur der Falten straffer und gespannter, die entlasteten spielenden Hängefalten zeigen schlaffere Formen. Die Faltenmotive entsprechen dem Körpermotiv des Standbeines und Spielbeines, und doch hat man bei den Naumburger Figuren längst des Grundmotiv im Gewand erfaßt, bis man sich klar macht, daß es auch unter der Hülle wiederkehrt. Im kleinen wird von der Uta das Hauptmotiv wiederholt und variiert in den kurzen Vertikalfalten unter der fassenden Hand, die über sich einen kugligen Bausch tragen. An das Verhältnis vom Kopf zum tragenden Hals mag man dabei denken. Diese kurzen, schräg gerichteten Falten führen in das Spielmotiv über, und diese wieder in die gebeugten Arme.

Dieser plastische Reichtum gegliederter Form und belebter Haltung ist stark und kräftig genug, den Figuren einen in sich ruhenden Wert, eine vorbildliche Schönheit mitzuteilen. Würde man den Mantel abnehmen, fände man ein großes Stück Zeug von rechteckigem Schnitt. Begrifflich können wir wohl aus dem Grad der Plastisierbarkeit schließen, daß es ein schwerer Wollstoff ist — Loden meint Bergner —, so wie die feinen brüchigen Falten der Synagoge Seide oder feines Leinen darstellen sollen. Aber nicht die Qualität des Stoffes, nicht seine Farbe und sein Besatz ist es, der uns gefällt. Wäre der Stoff verschossen und abgetragen und von billigster Sorte, diese Frauen würden sich ebenso adlig und vornehm in ihm präsentieren. Der Geist, der hier beschäftigt ist, den Körper zu bilden, bedarf nicht noch der Rechtfertigung durch Interpretation nach Seite der seelischen Vertiefung. Der Ausdruck des in plastischer Weise kuglig geformten Kopfes ist der des Gleichmutes, der den Grund ihrer Seele festigt. Diese Figuren vergessen sich nicht. Und welcher körperlichen Kultur sie sich unterworfen haben, lehrt ein Blick auf ihre Hände.

Von diesem klassischen Gewandstil aus schreitet die Entwicklung weiter zur Verstärkung der inneren Funktion, zur Vermehrung ihrer Organe und zur Zerstörung der äußeren Gesamtform. Die Falten werden immer stärker gehäuft, wie die Muskulatur barocker Nacktstatuen immer detaillierter wird. Bauschig fallen sie in starkem Schwall aus dem Hauptumriß der Figur heraus, tiefe

Klüfte zwischen sich lassend. Zugleich gewinnen sie eine über das Hauptbewegungsmotiv hinausgehende eigene Beweglichkeit, indem sie sich elastisch zusammenrollen wie angesengtes Papier. Oder es flattert in heftiger Bewegung das Gewand in die Lüfte wie ein vom Körper abgestreckter Arm. Diese barock-gotischen Motive des späteren Mittelalters finden sich doch meist verbunden mit einer ruhigen, ja sogar schlaffen Haltung der Figur im Ganzen. Wohl finden wir auch krampfigere Haltungen, stärkeres Ausschwingen der Hüfte und ein energischeres Sichinszeuglegen, das den borock-gotischen Madonnen leicht einen Anstrich von Frechheit in ihrem Auftreten gibt. Aber diesen barocken Gewandschwall zu motivieren, genügt diese Verschärfung der Bewegung noch nicht. Es ist im ganzen ein klassisch-barocker Übergangsstil. Die Madonna und der Moses von Claus Sluter in Dijon geben Erschlaffung der Haltung und forscheres Auftreten in Verbindung mit diesem barock-gotischen Faltenüberschwang.

Erst im Barock des 17. Jahrhunderts finden wir, wie im antiken Barock, die schwingende und flatternde Falte als selbstagierendes Glied in Verbindung mit heftiger leidenschaftlicher Bewegung und athletischer Kraft der Figuren. Die von der Hauptbewegung den Falten mitgeteilte Schwungkraft würden wir fühlen wie einen Schlag mit einem nassen Handtuch. Da aber diese „zentrifugale", diese Gegenbewegung immer nur im Gefolge einer durch die körperlichen Glieder unternommenen Hauptbewegung erscheinen kann, haben wir im Barock das plastische Gewand nur in einzelnen Motiven, aber kaum noch als durchgeführte Gewandfigur. Die barocke Plastik auch im Norden greift wieder zur Nacktheit oder dem mit enganliegendem Gewand bekleideten Körper, um die Bewegung sichtbar und ausdrucksvoll zu machen.

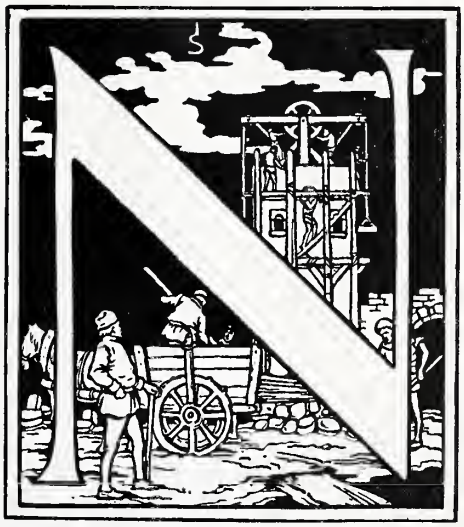
Diese Auffassung der plastischen Behandlung eines Gewandes ist wohl geeignet, die herkömmliche Meinung von mittelalterlicher Kunst zu modifizieren. Wie nur eine rein funktionell gegliederte Architektur neben dem Ideal des griechischen Tempels, dem dorischen genannt werden kann, die Gotik, so nur eine klassische Kunst der Plastik neben der griechischen des 5. Jahrhunderts, die gotische. Die Wiedererweckung der Antike im 15. Jahrhundert der Renaissance hat das Nackte nur aus Motiven des Lebensgenusses, im Gefühle freier heidnischer Sinnlichkeit und ungebundener naturmenschlicher Zwanglosigkeit genossen. Plastische Motive werden erst im Barock des Michelangelo geltend. In seinem innersten Wesen ist die Kunst des Mittelalters dem der Blüte hellenischer Skulptur verwandter als die Renaissance. So wird man aufhören müssen, immer im Gegensatz zur Antike von dem Spiritualismus, von einer der Erde und der körperlichen Schönheit abgewandten asketischen Gesinnung des Mittelalters zu reden und zur Charakteristik einer großen Kunstentwicklung zu benutzen, was man von den späten, die Innerlichkeit der Renaissance vorbereitenden Sachen abgelesen hat. In der Hauptlinie ist die mittelalterliche Skulptur ganz als eine Entwicklung plastischer Kunst aufzufassen, als ein Anstieg zur Höhe und ein Abstieg. Faßt man die romanische Kunst als einen Stil, der die Prinzipien archaischer Plastik in Skulptur und Architektur befolgt hat, die gotische als die Ausbildung der von innen heraus organisierten Gewandplastik, dann müssen sich auch die Begriffe von Früh-, Hoch- und Spätgotik verschieben. Statuen wie die Naumburger Stifter, die bislang oft als spätromanische Skulptur in einer frühgotischen Architektur, dem Westchor des Naumburger Domes bezeichnet wurden, bezeichnen den reifen, klassischen gotischen Stil in Deutschland, wie die Reimser Statuen in Frankreich. Und die gotische Skulptur überhaupt ist identisch mit nordischer Plastik.

Richard Hamann.

Königsstatue v. einem Strebepfeiler d. Kathedrale i. Reims.

Synagoge am Südtransept des Straßburger Münster.

Neue Initialen v. Joſ. Sattler



Aus dem „Konſtanzer Häuſerbuch". (Carl Winters Univerſitäts-buchhandlung, Heidelberg.)

Die Leibwache der Gräfin Jorinde.

Novelle von Felix Braun.

Die schöne Gräfin Jorinde, Herrin auf Burg Tyrol und weit über das ebene Land und die Berge alle, sah vom Turmfenster in die grüne Tiefe hinab. Sie langweilte sich, nicht zu ertragen. Umsonst war sie die düstere, muffig riechende Wendeltreppe hinaufgestiegen, — aber hätte sie noch einmal die öden hallenden Räume hin und wieder schreiten sollen? Nun saß sie schon die zweite Stunde an des Türmers Statt, der mit ihrer Erlaubnis an der Kirmes im Dorfe teilnahm, und sah dem klaren Sommertag bis auf den Grund und ließ die Augen über alle Wolken hingehn und lachte nicht über die Menschen im Tal, die auf närrische Art gleichsam ohne Ursache und Zweck durcheinander zu hasten schienen. Mit ernstem, fast strengem Blick sah die Gräfin Jorinde hinab, — ganz, als ob ihr jemand heimlich zusähe. Sie fühlte ihre langen Wimpern dann und wann unter den Lidern an den Wangen und sie lobte sich im stillen ob ihrer Versunkenheit in das bewegte Bild und sie wußte: wenn ich jetzt den Blick ein wenig verschiebe, so sehe ich die beschneiten Berge und den zitternd-blauen Himmel mit flockigen weißen Wolken; aber sie sah nicht auf.

In ihrem Herzen aber sprach eine Stimme: „Ich langweile mich. Wie öd ist das Schloß und wie habe ich Furcht in den hohen Räumen! Seit der Graf fern ist, mit reisigem Volk im Krieg gegen die Franzosen liegt, ist es so dumpf hier. Kein Bote kommt; niemand im Schlosse sieht dem Grafen gleich. Es ist so unheimlich still hier, der Lärm aus dem Tal kommt nicht herauf; die greisen Diener und die Frauen haben so leisen Tritt. Mir ist bang . . . .“ „Mir ist bang . . . .“ hallte eine zweite Stimme. „Ich bin wie eine Gefangene; ist niemand, der mich schützt? Die Diener sind alt und der Türmer und die beiden Wachen sind alt. Ich hätte gern ein junges Gesicht um mich — wie oft soll ichs noch klagen? Sollen die Nächte verloren sein, aber die Tage! O Gott, wie gehen doch meine Tage hin!“ „Und ich fürchte mich so“, sagte die erste Stimme, „die Leute lieben mich nicht. Gegen Landeck zu haben sie viele Burgen in Brand gesteckt.“ „Nein doch“, sagte die zweite Stimme, „du lügst. Die Leute sind gut. Sieh, wie sie fröhlich sind und ihr leichtes Leben haben!“ Und die schöne Gräfin Jorinde preßte die feine schmale Wange an das kühlglatte Glas und sah wieder hinab auf den grünen Grund, wo sich die kleinen Menschen bewegten. Ihre beiden Hände, die voller Ringe waren und ganz schmal und so weiß, daß, wer sie ansah, all sein Leid vergessen mußte, — wohl weil ein stärkeres in ihn eindrang —, ihre beiden Hände legte sie auf das Herz, in dem die zwei Stimmen erschauerten und verstummten.

Und ein Gedanke schwebte aus ihr unsichtbar hervor. Tage und Nächte war er schlummernd in ihrem Haupt gelegen und viele Gefühle hatten ihn mit ihren leisen Flügeln gestreift, ohne ihn wecken zu können. Aber er wuchs heimlich und ward langsam reif . . . . und als er nur noch ganz fern am Schlaf hing, da löste ihn die langsame Zeit wie aus Versehen los — und nun war er groß und erwacht.

Und als das Blut im Herzen den Leuchtenden spiegelte, da jauchzten die beiden Stimmen laut und lang. „Hab ichs nicht immer gesagt?“ rief die erste. „So muß es sein, Tag und Nacht, damit der Schlaf ruhig bleibt und keine Angst mehr ins Schloß kann!“ Und die zweite, schalkhaft die Schwester übertönend: „Und daß der Tag rasch hineilen kann in die Nacht und die Stunden schneller werden.“ Und die beiden Stimmen sangen.

Die Gräfin Jorinde aber trat vom Turmfenster fort, und mit vorsichtigen und zarten Schritten stieg sie die Treppe hinab, bis sie zu dem Schloßhof kam. Ihren weißen Zelter bestieg sie, den ihr Gemahl aus England gebracht hatte, und über die Zugbrücke ritt sie, die Straße hin, dem grünen Rasen vor dem Dorfe zu, auf dem sich das Volk in bunten Gewändern tummelte.

Der Türmer war der erste, der ihrer ansichtig ward. Er rief: „Heil unserer Gräfin Jorinde!“ und Heilrufe stürzten dem einen nach, daß die Luft erzitterte. Und da die Paare gerade zum Tanz angetreten waren, so entstand dem weißen Zelter und der Dame eine seltsame Gasse, wie sie von einander wichen: rechts standen die Mädchen, die Jünglinge links in langer gerader Reihe, und an den hellen Gewändern freute sich die Sonne mehr als an Himmel und Laub und Gewässer.

Da reckte sich die Gräfin im Sattel hoch auf und, die Linke vorstreckend, sprach sie: „Liebe Leute, die Zeiten sind verhängt. Der Krieg ist uns nah und die Burg so gut wie schutzlos. Alle Reisigen sind mit dem Grafen im Feld und meine Diener sind alt —: seht den Türmer, der unter euch ist, wie alt ist er doch! — Hört mich, ihr Leute: Ich will eine Leibwache im Schloß haben, die mich beschützt, damit ich nicht immer so viel ans Sterben denken muß . . . .“ und sie schwieg und ließ ihre Stimme so rührend in die schöne Luft ausklingen, daß es Abend zu werden begann. Und da sich eine große Traurigkeit mit ihm herabsenkte, — ist es da noch ein Wunder zu nennen, daß die Mädchen leise ins Weinen kamen und die Jünglinge, auf seltsame Art ergriffen, die Blicke tiefer in den Rasen senkten?

„Wohlan,“ sagte die Gräfin Jorinde, indem sie sich nach links hin wandte, „die Kost im Schlosse ist gut und reichlich, der Wein in den Kellern ist frei; und wer Geldes bedarf, der soll es am Abend vor jedem Sonntag erhalten. Waffen hängen genug in den Kammern, die gehören dem, der sie trägt . . . .“ und nach einem Schweigen und einem langhinwandernden Blick, der die Reihe umschloß, daß viele ein dunkles Flüstern in ihrem Herzen vernahmen, fragte sie laut: „Wer will?“

Aufrauschte die Antwort von vielen Lippen, als käme sie von denen, die mönchisches Wort hinreißt, das Kreuz zu ergreifen. „Ich will! . . . ich! . . . ich! ich! ich!“ Wer vernahm mehr in dem verworrenen Getöse der tiefen Stimmen, die sich umeinander schlangen wie zu einem rauschenden Wald. Und die Reihe löste sich auf, dergestalt, daß die Gräfin und der weiße Zelter auf einmal inmitten einer farbigen Menge war, eng, gepreßt,

reglos faßt, ... indes geschwungene Hüte und Hände zu ihr hinstrebten und unablässig Rufe sich erneuten.

„Es dürfen nur sieben sein!" hallte ihre klare Stimme über sie hin, und das Geschrei schwoll brausend an und der Abend ward dunkler und schattiger von ihren Rufen.

Da hieß sie die Gräfin ihre Reihe wieder bilden und sie ritt die Linie entlang, einmal und wieder zurück und hatte das Gesicht eines jeden so im Blick gefangen und gewahrt, daß dem, den ihr Aug traf, Glut ins Herz schoß und alle Starken und Frohen Zittern überlief und sie für Augenblicke traurig machte. Erst als sie das dritte Mal an der schweigenden Reihe vorüberritt, wählte sie. Die Namen der Erkorenen aber waren: Hans Istel, Heinz Helmhack, Kurt Reissinger, Sepp Ohnhaus, Franz Goldhahn, Wolfgang Klösterlein, und als letzter, nach langem Zögern und mit prüfendem Blick: der junge Hans Leu, der halb noch ein Knabe zu nennen war mit der leichten Last von sechzehn Jahren; — aber sein Haar war blond und seine Augen hatten einen goldigen Schein.

* * *

Die Abendsonne brannte in den Fenstern. Eine Wand des Saales war noch hell, die drei andern mußten schon den Schatten erleiden. An der hellen saß auf erhöhtem Sitz die schöne Gräfin Jorinde und sprach mit den sieben, die, in stählerner Rüstung, stumm und mit erstarrten Augen vor ihr standen; nur der Knabe Hans Leu, der links die Reihe beschloß, war nicht im Harnisch: er trug ein silbernes Brustschild über dem roten Wams, und vom gestickten Gurt hing zierlich ein feiner Degen.

Es traf sich sonderbar, daß jeder der sieben eine Kunst verstand — wie gut war das! Hans Istel hatte das Spiel der Weisen erlernt, das Schach, Heinz Helmhack wußte die Fiedelsaiten zu streichen, Kurt Reissinger tanzte fahrlos an drohenden Schwerterspitzen vorbei und über sie hin, die Flöte blies Sepp Ohnhaus rührender als einer, Franz Goldhahn vermochte jedes Gesicht auf elfenbeinerne Tafel hinzuzaubern, daß man erschrak, wenn man es plötzlich betrachtete, und Wolfgang Klösterlein kannte Verse, verdunkelte, vergessene, und wußte halbverschollene Sagen aus dem Lande. Welche Kunst verstand aber der Knabe Hans Leu? .... Die Frage der Gräfin kam leise zu ihm hin ....

Es schien, als ob sich sein Schweigen zu einem Lächeln bewegen wollte. An den Achseln rührte sich sein samtenes Wams, unmerklich fast ....

Und eine zweite, noch mildere Frage schickte die Gräfin der ersten nach.

Hans Leu sah sie an .... und bittend war der große kindliche Blick mit dem goldwarmen Schein ....

Heinz Helmhack trat vor: „Verzeiht, Erlaucht, er getraut sichs kaum — so schüchtern ist er. Doch hat er seltene Kunst in sich: er weiß die Träume zu deuten."

Die Gräfin lächelte: „Ist es wahr, Hans Leu?"

„Ja," sagte der Knabe.

„Nun denn," sprach sie, „ich habe heut nacht einen seltsamen Traum gehabt, den sollst du mir klären," und zu den andern gewandt, mit liebem Ton und lächelndem Mund: „Ich möchte allein mit ihm sein."

Mit ehernen Schritten verließen die Männer den Saal.

Die Gräfin Jorinde aber winkte den Knaben heran und rückte sich auf dem breiten Hochsitz zur Seite. Und ihre weiße Hand, die liebenswürdiger noch als ihre Stimme war, winkte den Zögernden unermüdlich näher und näher und die Stufen hinauf und vor sich hin und — denkt euch — die weißeste Hand ergriff die dunklere mit ganz sanftem Druck, und Blick und Wort und Hand zogen den Erschauernden auf den Sitz ganz eng an die Kleider von Seide — ganz eng ... o! wie rauschte das Herz auf! ... Ihr Augen, ihr Augen, was starrtet ihr doch der Abendsonne nach, was erhobt ihr euch nicht zu dem Antlitz ohnegleichen?

Die Gräfin Jorinde beugte sich weit zurück, also, daß ihr Arm einen Umweg um den des Knaben nehmen mußte, und die Augen verschleiernd und leichten Atem hinhauchend und mit unendlich süßer Stimme — ach, woher kam diese Stimme? — mit aufschwebender vertrauens-heimlicher Stimme log sie also:

„Was mir träumte? Ich stand in einem finstern Wald und hatte Angst — o, solche Angst — —" (sie lehnte sich wie unbewußt gegen den Knaben). „Denn ich war fern vom Schloß und wußte, daß böse Menschen auf mich lauerten ... Und wie ich lief und lief und so voll Furcht war, daß mir sogar der Tod nicht schrecklich mehr gewesen wäre, siehe, da kam einer auf mich zu, der wie ein Engel war: sein Haar war von Gold, und seine Augen hatten einen goldigen Schein." Die Gräfin ließ ihre Stimme ausklingen, bis sie ganz fern war, und dann beugte sie sich vor und sah dem lauschenden Knaben ins Gesicht. Das schien verwandelt: abweisend und fremd.

Da erschrak die Gräfin Jorinde und sagte hastig und mit ihrer gewöhnlichen Stimme, die aber immer noch schön genug war, in einem Märztag den Frühling zu wecken: „Also, wenn du dich so gut auf Träume verstehst — sag, was geschah hernach, als mir der Engel begegnet war?"

Da erhob sich der Knabe vom Edelsitz und trat zu der Frau hin und sprach: „Ich glaube, aus den Flügeln des Engels hat sich ein Funke gelöst und ist ins Laub gesunken, und der Wald war mit einem Mal ein einziges Feuer bis an die Grenze des Himmels; und was im Wald gelebt hat, Mensch und Getier, ist alles mit zu Flammen geworden, nur der Engel selbst ist unversehrt durch das Feuer in seine Heimat zurückgekommen."

Auf die Lippe bis sich die Gräfin Jorinde, denn das Lachen war ihr nah; aber ein Schreck saß ihr im Herzen; der war schwer wie ein Alp und darum ward die Zeit so lang, bis ihre schöne Stimme sich wiederfand. „Ich staune, Hans Leu," heuchelte die Falsche, „wie du es errietest. Du mußt von Gott geliebt sein und darum will ich dich auch nahe haben. Auch des Nachts sollst du mir nahe sein, denn — weißt du? — ich habe viele böse Träume. Des Tags aber mußt du grübeln, in staubigen Büchern lesen und nach Zaubermitteln suchen gegen arge Gesichte. — Oder verstehst du dich nicht darauf?"

Hans Leu nickte stolz. Die wußte er wohl; sein Großvater hätte sie ihn alle gelehrt.

Da klatschte die Gräfin in die Hände und lachte und sprang auf — und ehe es sich der Knabe versah, hatte sie ihn um den Hals genommen und schon flammte ihr Kuß auf seiner lichten Stirn. Aufschrie sein Herz, alle seine Sinne schrien zu Gott.

* * *

Fürwahr: sonderlichen Anblick bot die Leibwache der sieben, die morgens und abends, der Gräfin folgend, durch die Dorfstraße in den Wald ritten, alle sieben auf schwarzen Pferden. Hans Istel aber hatte die Pflicht, der Gräfin vom Sattel zu helfen. O, wie sie behutsam herabstieg und wie leicht sie war! ... und nicht selten geschah es, daß sie im Bügel schwankte und wie ein Stamm im Wind so hin und wieder bebte — und: daß sie dem Wartenden unten ganz leise an die Brust geriet, sodaß der sie fast zu umschließen vermochte. Hätte er die Arme um sie gezogen, bei Gott! er hätte sie halten können bis an das Ende aller glücklichen Tage. Aber er stand — sein Herz ging auf — o, sein Herz! ... es löste sich und wurde nur Blut und durchströmte warm und mit leichtem Gebraus den Körper ... aber einmal schwoll es an und da wäre Hans Istel fast hingesunken, fast ertrunken unter der Flut der Gefühle, die sich über seinem Haupte zu schließen schien.

Wer aber hob die Gräfin wieder aufs Pferd? Das tat der junge Wolfgang Klösterlein, der Verse fand und von Göttern und Helden wußte. Weil seine Hände so fein waren wie die eines adligen Fräuleins — und er war darob berühmt in Tirol und weit ins Österreichische hinein —: drum durfte er die Herrin anfassen und stützen. Und die Herrin stemmte sich auf seine Schulter und schwang sich auf den Schimmel. Ah! tat sie dies mit also viel Kraft, daß Wolfgang Klösterlein hintaumeln mußte? Sein Blick war leer wie der eines Fallenden, und wer von den sieben die Augen noch klar hatte, der konnte sehen, wie das Zittern durch die Finger des Klösterlein hinging, und konnte die Flammen gewahren, die, ohne daß ers wußte, aus seinen braunen Augen sprangen.

Denn so war die Gräfin Jorinde, daß, wer immer sie sah, von Liebe zu ihr ergriffen wurde, sodaß er bis zum Untergang der Welten mit tausend Gedanken an sie gekettet blieb. Denn ihre Stimme war schön und ihre Augen lockten, und ihre Lippen, die riefen, und in der Berührung ihrer Hände war eine geheime, wie von gottähnlichen Wesen erraffte Gewalt. In ihr waren die Stimmen der Haine und das Flüstern der Wiesen, der Gang der Wolken und die luftige Weite des Himmels; ihr verfiel man, wie einer plötzlich aufgetanen Tat, wie einem anschleichenden Gedanken, wie einem ins Hoffnungslose vorherbestimmten Schicksal. — Und so erging es allen:

Um mit dem Ältesten zu beginnen — was half Hans Istel die Ruhe des Brettspiels, was half ihm, daß er gegen sie gewann? Sah er nicht ihre Hand, wie sie die Steine rückte? die Augen nicht, im Nachdenken von den schattenden Wimpern verhängt? nicht das gebeugte Haupt? nicht das sich lösende Haar vornüber fallen, daß die Hände die unwilligen braundunkelnden Wellen zurückstreichen mußten? Und sah er das Lächeln nicht, das seinen Sieg gestand, und dies andere, das ein leises Dankeswort begleitete? Und ergriff sie seine Hand nicht zum Abschied? — Ah! Hans Istel sank in sich zusammen und stöhnte vor Schmerz.

Des Abends strich Heinz Helmhack die Geige — wer lauschte so wie die schöne Jorinde? wer bat so mit zuckenden Lippen: „noch einmal"? wer sagte so: „wie spielt Ihr schön"? ... und wenn der Abend sich tiefer in Schatten verbarg, durch die offenen Fenster warme Luft aus der klaffenden Ackererde kam und über den Himmel hin die zarten Feuer des Abendrots gingen —: bis weit ins Dorf hinein hörte man das Flötenspiel des blonden Sepp Ohnhaus, der aus dem leichten Rohr Töne gewann, rührende, wie keiner in Tirol. Die Brust der Gräfin trug die Atemwellen auf und nieder ... und wenn Sepp Ohnhaus, den Blick zu ihr hinschickte, so sah er wohl, wie über die zartesten Wangen langsam Träne auf Träne niederrollte.

Und gut war die Gräfin Jorinde, vielen Mitleids voll. Sie sah den Schwertertanz des dunkelhaarigen Kurt Reissinger in mondheller Nacht. O, wie sie stand: mit eng an die Brust gezogenen, ganz fest gefalteten Händen, die Augen so ernst, die Lippen ganz dünn von verhaltenem Atem. Sehr schlank stand sie, selbst das Kleid lag ihr knapp am Körper. Und als es dem Kurt Reissinger geschah, daß sein Blick sich trübte (wohl, weil ihm das Herz so dunkel schlug), und er seine rechte Hand leicht an einem der Schwerter ritzte, daß Blut kam — wie lief sie schnell und hielt die blutende Hand und riß aus ihrem Kleid von Hennegauer Seide ein großes Stück; das legte sie weich um die Wunde — und das Blut war gestillt. Gab es je solche Dankbarkeit wie in Kurt Reissingers Herzen? Überströmend war das; von tausend Gefühlen köstlich für tausend Träume beschwert.

Das tiefste Glück aber kam zu Franz Goldhahn, dem Maler; der durfte des Morgens um sie sein. Der sah sie schöner als sonst am Tage, in Gewändern, zarter als die Schleier der jungen Elfen, und seine Hand zog mit sicherem Stift auf Elfenbein die Linien des beseligenden Gesichts. Und Glück ohne Ende: seine Finger berührten dieses Gesicht und richteten es behutsam und wandten es, geheim auffauchzend, dem Licht zu. Schweigsam war Franz Goldhahn; seine Hand ging über die blendende Tafel, aber sein Herz war unerträglich angefüllt mit süß übertönenden Stimmen. Da entsank ihm wohl der zitternde Stift und er vergaß sich ganz im Schauen und stammelte verwirrte Reden. Und dann lächelte ihn die Gräfin an — doch dieses Lächeln blieb seiner Hand fern; das Elfenbein nahm es nicht an —: seine Kunst verzweifelte an den Lippen der schönen Jorinde nicht anders als sein heimlichster Traum zur Nacht.

Wann aber war die Stunde Wolfgang Klösterleins? Spätabends, vor der Nacht. Er durfte mit ihr in den Garten gehen, und wenn die Gräfin sich auf der

marmornen Bank unter dem morgenländischen Baum niederließ, mußte er erzählen: vom Rosengarten, wohl an die hundertmal, von Dietrich und Siegfried und dem gekrönten Zwerg und der wunderschönen Dietlinde. Und Wolfgang Klösterlein rief die schöne Dietlinde herauf und gab ihr Gesicht und Gestalt der geliebtesten Frau, damit sie das fremde Leben ertrüge; und einmal — es war rasch Nacht geworden — da fragte sie ihn mit abgewandtem Blick und mit schneller Stimme: „Wie küßte er sie?" Da neigte sich Wolfgang Klösterlein durch die Stille und spitzte die Lippen und — ach! bezwang sich und beugte sich tiefer: zu den Händen herab, die in der Dunkelheit des Laubes voll Schimmer waren, und preßte seinen Mund auf die weiße Kühle und immer und immer wieder, bis sein Herz mit seinen Küssen verscholl. Dann sank er wie von selbst und ohne Lust ins feuchte Gras auf beide Knie und hatte nichts mehr im Ohr als schwebende Schritte im Sand und ein feines Lachen, das klingelte wie ein Glöcklein aus Silber.

Unerhörte Liebe war in ihnen allen, Liebe, nicht von der Art, die in Seufzern ausgeht und hinstirbt, Liebe, deren Grund ein Begehren war, unheimlich, nicht von lauterem Feuer. In der Nacht erhoben sie sich und gingen in ihren kleinen Kammern auf und nieder oder sie lagen, ruhelos, die Blicke im Dunkeln oder gegen den unendlich hohen Himmel, der ihnen das Herz noch weher schlagen ließ. Mit jedem Tag lief ihr Blut schneller durch sie, aus großen Träumen kam ihnen fremdes und heißeres Blut — ihre Augen waren weit und von seltsam funkelndem Schein. Ihre Künste wuchsen und erschreckten sie. Wann hatte Sepp Ohnhaus so schön die Flöte geblasen, Heinz Helmhack so sicher den geschmeidigen Bogen geführt? wann hatte Kurt Reissinger so viele Schwerter übertanzt, Franz Goldhahn so lichte Farben geschaut, und wer im Lande wußte die Sagen und Legenden, die aus Wolfgang Klösterleins Seele kamen, unfaßbar, dunkel, nur von Göttern zu deuten. Nur Hans Istel verlernte seine Kunst von Tag zu Tag mehr; nun war es schon das dritte Mal, daß er besiegt vom Schachspiel aufstand. „Matt", wie leise sie das gesagt hatte, ganz als schämte sie sich.

Das aber wußte keiner von den sechs, daß der junge Haus Leu in der Kammer schlief, die dem Schlafgemach der Gräfin benachbart war, und daß oft Flüsterlaute durch die dünne Wand in das Zimmer des Knaben kamen und ihn, der leise schlummerte, aufschreckten und über sein Blut gingen — und daß einmal die Türe im Dunkel sacht aufging und der Spalt weiß schimmerte wie von flüssigem Sternlicht . . .

* * *

Das weiße Heer des Winters füllte die Welt. Wunderlich nahm sich der feine Rauch aus, der aus den schneeigen Schlöten kam und sich bald in der wolkigen Luft auflöste. Nun war die Welt eng, Liebe in allen kleinen Räumen. Und in der Nacht gab es fremde, ganz bange Geräusche: es knackte das Holz von der Wärme des Zimmers, an die Fenster klopfte der hungernde Wind, Eisstücke brachen vom First, Schnee quirlte durch die träge Luft. — Die Gräfin Jorinde hatte so Angst allein im weiten Schlafsaal; erst spät entschloß sie sich, zu Bett zu gehen, und in finstrer Frühe schon erwachte sie. Sieben Stunden war ihr Schlaf, jede Stunde mußte einer von der seltsamen Leibwache die Türe hüten. Als letzter aber stand, lauschend bis in den kühlen Morgen, Hans Leu, der Knabe.

Die Welt war kalt; in sieben Stücke hatte sich die Sonne geteilt, in sieben Herzen wurde sie wach. Und in sieben Herzen wuchs die Liebe und füllte den Leib und wuchs aufwärts ins Gehirn und ward flüssig: zu Blut; und war nichts mehr von den sieben Menschliches, waren alle sieben nichts als verzauberte Liebe.

Denn, denkt euch dies: allein in dunkelnder Nacht vor der Tür zu stehen, hinter der alle Wünsche verschlossen und unerreichbar sind. Und denkt euch, so in Liebe zu lauschen und zu hoffen: wenn die Tür jetzt geht und sie kommt und winkt wie sonst und spricht liebe Worte und zieht mich mit kühler Hand in das Dämmern des warmen Gemachs — o — fühlt euer Herz! Da standen sie, ganz an die Tür gelehnt, nein! gepreßt an die Tür, horchend und ohne Atem; oder zum Schlüsselloch hingekauert, hineinzuspähen. Aber da stumpfte sich der Blick nur ab an schwarzem Dunkel . . .

Unheimlich war die Stille — aber manchmal kamen Laute, süße Laute, wie verweht, wie von einer Windharfe lässig hingeworfen. Die Gräfin Jorinde sprach aus dem Traum. Hans Istel hatte sie gehört und Wolfgang Klösterlein und Kurt Reissinger. Und eine Nacht war, da stöhnte sie laut: dies hatte Franz Goldhahn, der Maler, vernommen; Heinz Helmhack wußte von leisem Weinen; nur Sepp Ohnhaus erhorchte nichts, nur einmal ein leises Knistern von Kleidern.

Der Knabe aber, Hans Leu, hat sie singen gehört: Weich und verhallend waren die Töne hingeschwebt, denn es war eine schneeige Nacht gewesen. Da war der Knabe hingekniet und hatte sich gelöst und war ganz rein geworden in sich. Den Gesang nahm er ein und faßte ihn und bewahrte ihn. Nicht die Worte, die verworren kamen, das Melodische, das wie fallendes Wasser war .... dem öffnete er sein Herz, und von dieser Stunde an vernahm er die geheimen Stimmen der Erde ....

Und es war eine traurige Nacht, von Nebel verhüllt und ganz schwer, in drückender Dunkelheit. Da bekam der Knabe Furcht, so allein zu sein und zu wachen. Vor ihm war Sepp Ohnhaus zur Ruhe gegangen, aber sein Blick war noch im Dunkel der Luft — so feurig war der — so voll Haß! Da begann der Knabe in seiner Not vor sich hin zu summen, und siehe, es ward das Traumlied Jorindens. Erst kam es leise von den dünnen Lippen, dann wuchs es und rauschte groß durch die Stille der Nacht, ganz einwachsend in das hohe Schweigen: festlich und erhaben. Und es fielen damals sieben Sterne langsam herab: ein ganzes Sternbild war es, das ins Weltmeer sank,

Eine Türe ging . . . Weißes leuchtete auf . . . Alle Dinge der Erde bekamen Leben . . . „Wer singt da?“ kam eine Stimme aus der Finsternis.

In das weiße Licht tauchte das Antlitz des Knaben ein; er zitterte . . . „Ich“, hauchte er, aber das Wort nahm nicht Gestalt an im Schweigen.

„Wie schön!“ flüsterte die Stimme, näher und näher kam der weiße Schein wie wandelnder Mond — — und verschwand plötzlich im Finstern, denn nun losch die Welt aus. Auf den Schultern des Knaben lag leichte Last und auf seinem Mund lag eine kühle Wange (denn ihre Lippen hatten die seinen verfehlt).

„Sei still,“ flüsterte die Stimme und nun fanden sich die Lippen. Ein Stern ging auf. — — — — —

Hans Leu strich sich über die Stirn —: o schwerer Traum! Aber er hatte noch gut das Knarren der Türe im Ohr und er hörte den Gang der leichtesten Füße über den glatten Boden. Heimlich jauchzte sein Herz — aber sein Blick ward weit, denn da war rings um ihn — Eisen!

Sechs Geharnischte standen in der Nacht.

„Was ist?“ fragte der Knabe.

Heinz Helmhack sprach: „Es sang eine Stimme irgendwo; da kamen wir her.“

„Ist meine Stunde schon aus?“ fragte Hans Leu.

Blicke funkelten durch die Nacht, sie erhellten die Finsternis wie wandernde Funken. Da lachte Kurt Reissinger hell auf, kurz und verächtlich, und Hans Istel wollte es ihm gleich tun, aber es ward nur ein Stöhnen.

Die sechs sahen den Knaben an, der furchtlos stand. Sein Blick hielt die ihren zusammen wie die Strahlen eines Lichts und so war es: aus dem Nordlicht der Liebe kamen ihre Blicke als glühende Strahlen.

Unbeweglich standen die sechs, bis ein lichter Streif durch den Nebel sich mühte: der Gang ward hell. Da gingen sie mit schweren eisernen Schritten zurück, jeder in seine Kammer; voll Haß jeder zu dem andern und von ungestüm aufwallender Glut bis an die Kehle beherrscht; von der Faust eines lärmenden Liebesgotts wie Sträucher vom Sturm geschüttelt und von der Ahnung böser Tat gestreift. — Nur der Knabe blieb vor der Schwelle und erwartete, siegreich den Schlaf bestehend, die Frau. Als sie heraustrat, fiel er ihr zu Füßen und küßte den Saum ihres Gewands, und sie beugte sich tief und küßte ihn auf das goldene Haar: und auf die Stelle, wo ihr Kuß unverlöschlich lag, legte sie, wie lindernd, ihre schöne Hand.

* * *

Dies sahen die Schneenächte des Advent: daß jeder der sieben die fremde Stunde liebte. In wehrlosem Augenblick funkelte Stahlglanz auf — Blicke hielten einander — Atem ging schwer — und langsam wich der Glanz zurück: in die Finsternis hinein oder erlosch, ging auf in der Helle des Mondlichts. Einsam waren die sieben, zwischen ihnen stand Haß; der mied den Weg der Worte und des Schwerts — in den Augen lagerte er sich, unerschütterlich: sein Reich blieb der Blick; und seine Gebote fielen wie Glut von Wandelsternen hinab in den tiefsten Brunnengrund der Seele.

Es kam des Jahres letzter Tag, war langsam wie keiner und wich endlich mit Zögern der raschen Nacht, die den Abend überholte und zurückstieß. Alle Lichter der Burg waren wach: zur Totenfeier dem verscheidenden Jahr entzündet von schöner Hand. Im großen Saal an langer Tafel saß die Gräfin Jorinde mit der Leibwache und dem ganzen Ingesinde der Burg. Aus verstaubten Fässern floß edelster Wein, aus verrosteten Kehlen stieg feierlicher Sang: der Türmer sang von verklungener Zeit und wolkigen Tagen und die greisen Torwachen summten dazu. Und es sangen die sieben, einer nach dem andern, am schönsten aber Wolfgang Klösterlein, denn der fand selbst Melodie und Reimwort.

Und es sang der junge Hans Leu das Traumlied Jorindens . . . .

Die Gräfin sprach: „Heute ist alles erlaubt“ — da zückten die sieben die Schwerter im Glanz der Lampen und es schlugen die Klingen aufeinander, daß es hallte — und aus den Blicken schoß das Licht des Weines und das Licht der Liebe . . . .

Die Glocke klang vom Dorf, zwölfmal. Zwölfmal klirrten die Goldpokale. Rot spritzte der Wein über den Tisch wie Blut, und ein purpurner Tropfen setzte sich wie ein Insekt auf die weißeste Stirn.

Mit seinen Lippen trank ihn Heinz Helmhack auf — aufsprang die Gräfin! Zorn lohte aus ihr, Zorn schlug dem Frechen entgegen — aber der fing ihn auf mit dem breiten Schild seines Lächelns. „Heut ist alles erlaubt!“ schrie er mit blitzenden Zähnen.

Da biß sich die schöne Jorinde auf die Lippen und setzte sich wieder. Und die Goldpokale klirrten; leise vor sich hin sang Hans Leu das Traumlied Jorindens . . .

Und dann war Tanz. Die Fiedel strich Heinz Helmhack. Mit Hans Istel tanzte die Gräfin den Klängen nach; sie tanzte mit ihm ein-, zweimal um den Saal und war so schön zu schauen, daß der Schnee draußen in der Luft einhielt. Dreimal tanzte sie mit Hans Istel, bis sich dem die Arme lösten und er rücklings hinsank: in gedrehten Abgrund . . . .

Dreimal tanzte sie mit Kurt Reissinger; der hielt sie wie für die Ewigkeit — ganz nah hing sie an seiner Brust — (fast wäre sie in ihn hineingeschwebt). Da trübte sich ihm verdunkelnd der Blick und sie schwebte aus seinen Armen.

Dem Sepp Ohnhaus flog sie ans Herz; seine Hände schlossen sich um ihre Hüfte und ihre gestreckte Hand wie um ein Verheimlichtes; seine Wange hatte nur einen schmalen Weg Luft zu ihrer Wange; aber kaum einmal hatte er den Saal mit ihr umglitten — da geschah ein lauter Schall: Seine Fiedel schleuderte Heinz Helmhack an die Wand — da zerbrach sie mit allen süßen Tönen.

Tanz mußte sein —: wer spielte auf? Die Flöte holte Sepp Ohnhaus vom Schrank mit verbissenen Zähnen — und seinen Schmerz hauchte er in sie ein, daß sie schöner noch klang als die Harfen der Blinden im Herbst . . . . Mit der Herrin tanzte da Heinz Helmhack — und als sie ihm entschwebte, küßte er sie.

Der Maler Franz Goldhahn sah diesen Kuß — sein Herz löste sich auf; er eilte herbei und umschlang ihren

Hals von rückwärts und preßte ihren Kopf zurück und küßte sie auf die Stirn und die linke Wange — Wolfgang Klösterlein riß ihn fort, aber sein Mund fand den Weg nicht zu dem Schönsten der Erde: am Haar zerrte ihn die Faust des Schwerttänzers zurück. Nach der Waffe griff da die Rechte Wolfgang Klösterleins — sechs Klingen fuhren leuchtend vom Gurt. —

Die Gräfin Jorinde trat unter sie — wie der Schein von Perlen floß ihr Lächeln um ihr Gesicht — ihre Hände aber, die so schön waren, daß der Schnee in die Nacht sich versteckte und alle Sterne bis in die fernsten Welten vom Himmel fielen, ihre Hände streckte sie weit vor und ihre Stimme kam süß und voll Gleichmut zu aller Herzen. „Seid ruhig," sagte sie, daß es fast Singen war, „bleibt, jeder wo er steht! Ich will zu jedem hin, ihn küssen: denn heute ist alles erlaubt!" und schwieg, und als das Schweigen genug gefüllt war mit der Musik ihrer Rede, klatschte sie laut in die Hände und — sonderbar: sie begann zu tanzen, ganz allein, siebenmal den Saal entlang, und ihr weißes Kleid war siebenmal schimmernder als die Milchstraße und der Schnee . . . .

Den Atem hielten sie an und so lange, daß der Tod ihnen nahe kam. Aus den Augen beugte sich die Begierde weit vor, in die Fingerspitzen ergoß sich alles Blut des Herzens . . . .

Lautloser als das Schweigen der Götter tanzte die Gräfin Jorinde siebenmal um den Saal und, tanzend, vom einen zum andern, legte sie jedem den Kuß in einem Hauch auf die Stirn. Und standen alle wie Verzauberte und nahmen hin, was ihnen unbegreiflich Schönes geschenkt ward . . . . und jeder Kuß stieg wie ein Funke ins Herz und zündete viel Blut an, daß es war wie ein Meer, auf dem Schiffe verbrennen. Streckte keiner die Hand aus nach dem tanzenden Leib, der vom einen zum andern schwebte: bis zu dem Knaben Hans Leu . . . . An dem hielt sich die Tanzende fest, um nicht zu schwanken, und da sie sonst gestürzt wäre, in eine Wendeltreppe der Tiefe, so klammerte sie sich mit ihrem Mund an den leichten Mund des Knaben und hing an ihm in der wundervollen Stille . . . .

In tausend Träume verschollen, nahm der Knabe hin, was ihm unfaßbar Schönes geschenkt ward.

* * *

Wie Sterne stürzten die Sekunden vom Himmel der Zeit. Alle erschraken, als plötzlich Zwielicht im Saal war, und als die Kerzen und Lampen ihre Flammen einbüßten, war garnicht Dunkelheit. Wer zu den Fenstern trat, konnte sehen, wie Wolken mit blutigen Rändern lose vom dunkelgrauen Firmament herabhingen, und — fast in der Höhe des Blicks — ganz unten, wo der Himmel wie eine Wand erscheint, gingen Streifen von Karmin- und Weinrot, wie von mächtiger Malerhand gezogen, wagrecht hin . . . .

„Wie früh es schon ist!" sagte die Gräfin. „Nun bin ich müde und will schlafen," und sie nickte jedem lächelnd zu, blieb eine ganz kleine Zeit so stehen und, immer mit dem gleichen hellen Blick nach rückwärts gehend, hielt sie bei der Türe ein und — verschwand mit rascher Wendung und Biegung des Körpers, indes ihr Gewand, sich anmutig schlingend und schmiegend, einen letzten Schimmer ihres lichten Lebens den irren und trunkenen Blicken wie zum Abschied hinwarf. — —

Die Kälte der Frühe drang in den Saal. Fern von einander standen die sieben, ruhvoll die Augen: ohne Blick. Als erster raffte sich Sepp Ohnhaus auf; er sah die andern stumm an, dann ging er mit schweren Schritten durch die Türe, durch die Jorinde gegangen war. Und als die Tür wieder im Schloß lag, hob Kurt Reissinger die Augen und jetzt lachte Heinz Helmhack breit auf, die Stimme voll Hohn. Und auf einmal — wie durch ein unhörbares Wort gesandt — schritten die sechs durch dieselbe Pforte, einer hinter dem andern, und doch jeder für sich und einsam und voll heimlichen Hasses zu dem, den gleicher Entschluß in eine verhüllte Zukunft trieb . . . .

Wie sie zu dem Gang kamen, durch den man den Schlafsaal der Gräfin betrat, erblickten sie Sepp Ohnhaus; an die Türe gelehnt, schien er zu lauschen, wie einer auf Atemzüge lauscht. Hans Istel rief ihn an — er hörte nicht. Da sandte Hans Istel seinen Namen noch einmal mit gedämpften Lauten auf ihn zu.

Erstaunt richtete er sich auf. „Was ist?" riß es sich unwillig von seinen Lippen.

„Meine Stunde ist jetzt," sagte Hans Istel.

„Wie meinst du das?" erwiderte Sepp Ohnhaus voll Ruhe. „Die vorletzte Stunde ist mein — bald geht sie zu Ende und der Knabe tritt an meine Statt."

„Dies ist die erste Stunde," entgegnete der andere lauter, „und die ist mein!"

„Unrecht sprichst du, Hans Istel!"

„Weder Recht noch Unrecht gilt heute," rief Heinz Helmhack; in seiner Stimme war der Wein. „Erlaubt ist alles, hat die Gräfin gesagt!"

„Ja! Erlaubt ist alles!" schrie Kurt Reissinger. „Bis die Sonne voll ist! Bis die Sonne voll ist!"

„Hier stehe ich!" überschrie ihn Sepp Ohnhaus. „Mit mir ist das Recht! das weiß mein Herz und mein Schwert!"

„So bleibe," erwiderte ihm der Schwerttänzer, „an der Türe bleib und blase die kranke Flöte dazu! Ich weiß mir besseres als hier draußen zu stehen. Fort da!" und er ging auf die Schwelle zu, auf der Sepp Ohnhaus verharrte, starrer als ein Fels.

Heinz Helmhack zog sein Schwert. „Keiner vor mir!" schrie er und seine Stimme schlug um und fiel in ein Krächzen. Im Augenblick fuhren sechs Klingen, von raschen Händen geschwungen, durch die Luft; eine aber war zart und zitterte wie ein Birkenstämmchen, denn einer besaß noch kein Schlachtschwert, weil er zu jung dazu war . . . .

Da öffnete sich die Türe ganz leise von innen, daß Sepp Ohnhaus zur Seite trat, und in weißem Gewand, lose über den Leib geworfen, daß man Nacktes an Schultern und Armen erspähen konnte, erschien die Gräfin auf der Schwelle. Ihre Füße waren nackt; sie lugten aus dem Mantel und waren viel weißer als

er. Und sie sprach: „den Streit — unwürdig laut vor meiner Tür geführt —: ich schlichte ihn," und durch das Schweigen der Männer hindurchschreitend, ergriff sie den Knaben lächelnd an beiden Händen und zog ihn mit sich. Ganz wie ein Atem im Winter geht und in Luft hinschwindet, verschwanden die beiden in der Dunkelheit des Gemachs, das sich schloß: leise, kaum hörbar, wie von seligen Händen ....

Und eine Stille war, so: als wäre die Welt plötzlich gläsern geworden.

Auf das Glas hieb die Stimme Heinz Helmhacks ein, daß es splitterte! Auf die Türe stürmte er zu, das Gesicht verzerrt, aus den geöffneten Lippen keuchend Atem stoßend, alle Lichter der Nacht in den Augen, die unheimlich waren von Entschlossenheit. Wie ein Blitz ging sein Schwert auf Sepp Ohnhaus nieder, der schleuderte ihm das seine als Gegenblitz entgegen.

Und wie die zwei Schwerter aufeinander klangen, fiel Hall und Widerschein in alle und — unheimlich zu sagen! dieses große Bild nicht zu fassen! — sechs Schwerter kreuzten sich und spielten ziellos zusammen wie Strahlen in einem verwirrten Gestirn. Zu lautem Klang, zu hallendem Getöse erhob sich der Kampf und wuchs in Erbitterung und Ingrimm und Wut. Und riefen alle den Tod an und suchten mit gierigen Blicken das Herz eines Gegners, damit einer weniger würde auf Erden, dessen Sinn nach dem Leib der schönen Jorinde Begehren trug; und die Schwerter suchten die Augen mit lüsternen Spitzen, damit das Bild der schönen Jorinde darin verlösche, und war kein Gedanke grausam und blutgierig genug: aus dem Herzen stieg er mit dem Blut in den Arm und krampfte die Finger und festigte die Waffe, die wie geschmiedet war an die Hand ... Blut floß, Blut rann in großen Wellen, Blut verschleierte den Blick — — über das Eisen hin lief Blut, Blut, Blut ...

Und die Türe ging auf —: da stand die Gräfin Jorinde ... und es sanken die Waffen mit den Händen; auf den Boden schlugen sie auf, aber nur leise, denn die Hände hielten sie fest ... Wie viele Worte gingen die Blicke der Gräfin durch das Schweigen. Sie streckte die Hände aus und wies in die Ferne ... Aber die sieben verharrten im Trotz ...

„Der Tag ist zu Ende," sagte sie dann. „Was soll hier Lärm? Ich will Ruhe und Schlaf. Verlaßt den Gang!"

Niemand regte sich. Atem ging laut.

Da fuhr der Zorn in sie. „Habt ihr Gehorsam verlernt?" schrie sie. „Hunde, die ihr seid! Knechte, die sich über die Stunde hinaus erfrechen! Aus dem Schloß jage ich euch, zu Paaren lasse ich euch treiben, Ruten hinter euch her!"

Heinz Helmhack trat vor: „Gemach," sagte er höhnisch. „Wer treibt uns, Erlaucht? Oder sollen wir uns selbst hinausjagen?"

Da erbleichte die Gräfin, und ihre Stimme senkend, sagte sie: „Geht jetzt! ich will ruhen."

„Wir wachen hier," sagte Heinz Helmhack laut und bestimmt.

„So wacht!" erwiderte sie ganz schwach und trat zurück, nach der Türe zu greifen.

Da —: das Schwert von sich schleudernd, sprang ihr Heinz Helmhack nach, mit dumpfen Jauchzruf, voll schweren Dampfes im Herzen, und erhaschte sie am Haar und riß die schmerzhaft Wimmernde zu sich — und mit dunklem Schrei schleuderten die andern alle, zugleich fast, die Waffen fort und ergriffen sie jeder, der am Arm, der an der Brust, der, sich niederbeugend, an den Füßen und rissen sie, schäumend, mit Augen, die aus den Höhlen quollen, mit Fingern, die das Zittern entstellte, zu Boden, an sich, nichts als Begierde, nichts als Lust, die tobend in ihnen war; und preßten ihre Lippen an alle Stellen des schönen Leibs, der wie tot lag, und preßten ihre Lippen, wo sie konnten, auf das Antlitz ohnegleichen, dessen Augen vor Angst geschlossen waren und das bleicher war als ein Wintertag ... Da trat aus der Kammer der Knabe Hans Leu und sah, von plötzlichem Erschrecken bis ins Herz gefesselt, von Grauen und Furcht und ungeahntem Schmerz an die Tür wie festgeschmiedet ... und sah und starrte, alle Bitten des Hilflosen in dem Blick mit dem goldigen Schein ...

Und er riß sich los, und den zarten Degen schwingend, stürmte er auf die Männer ein, die sich anschickten, ihrem letzten Begehren nachzustürzen ... und seine Stimme, mit Tränen auf dem dunkelnden Grunde, ward stark und mächtig und schreckte sie auf. Wie ein Verlorener warf er sich ihnen entgegen und — wunderbar zu sagen —: die Wehrlosen erhoben sich und wichen zurück, jeder zu seinem Schwert, ohne das sie feige waren. Und es entstand der Raum eines Kreises zwischen ihnen und der liegenden Gestalt, zu der sich der Knabe niederneigte, tiefer, immer tiefer, bis er den Atem vernahm ...

„Sie lebt!" jauchzte er. „Sie lebt!" Und jauchzte es wieder und wieder, aufgehend im Glück. „Sie lebt!" Er schrie es den andern zu wie Freunden.

So wie sich Spielende im Kreis die Hände reichen, fest, daß ein Ring entsteht, so schlossen sich die Blicke der sechs zusammen, zu einer glühenden Kette. Und auf einmal geschah das Entsetzliche: da richtete sich Heinz Helmhack hoch auf, und indes sein Auge aufflammte und seinem ins Breite verzerrten Mund ein Lachen entfuhr, dem wie Gestein einem Felsblock eine Fülle von niederen Worten nachstürzte — hob er sein Schwert und schleuderte es, das in großem und leuchtendem Bogen einherkam, gegen die liegende Frau. Und das Schwert wußte wohl, was sein Ziel war: in das Herz sank es ein wie ein Schiff in die Bucht, sanft fast; und fünf andere Schwerter kamen, leuchtend, durch die frühe Luft und alle sanken — wunderbar zu denken — langsam, sanft fast in das Herz. Das ganze Herz müssen sie erfüllt haben; Stahl war, wo Herz früher schlug. Keines der Schwerter aber hatte den knieenden Knaben auch nur leise gestreift.

Mit großen Augen sah der Knabe die finstre, sechsfach gehäufte Tat in ihrer schweigenden Vollendung —; eine Stille war, tiefer als die Stille des Todes ... Aber dann brach ein Schluchzen aus ihm und ergriff ihn und beugte sein Haupt immer mehr herab, bis er die Lippen fand, die gebleicht und kühl waren. Und ganz tief beugte er sich und lag auf den süßen kalten

Lippen, ganz wie in Liebe, lange Zeit, bis zum Nahen der jungen Sonne . . .

Die sechs aber standen schweigend, in Einsamkeit, traumhaft, wie ohne Sinne. Ihre Augen ruhten auf dem Bild der Liebe, das ihnen im Schmerz erschien, ganz umrahmt von Schmerz. Da sahen sie mit einem Mal den Knaben sich erheben und erstaunten, wie seine Stimme zu ihnen kam: ganz verdunkelt, schwebend, groß und feierlich.

Der Knabe sprach: „Ich werde nun gehen, aber ihr müßt die Wache an dem Leichnam halten, bis ich wiederkehre. Laßt die Waffen in ihrem Herzen und verharrt schweigend, wo ihr seid, im Schatten eurer Tat." Und er winkte ihnen, die reglos standen, zu und schritt hinaus.

Und ging in den großen Saal, wo noch das Feuer im Kamin lohte. Mit mächtigen silbernen Schaufeln holte er Glut um Glut aus dem Gefängnis, das sie zwang, und kleidete sie in die Seide der Vorhänge, daß sie vor Freude hoch auflohte; und er legte sie auf das edle Holz der Möbel und auf den getäfelten Estrich und sah an der Türe, wie sie wachsend sich vermehrte, neu erzeugte, hoch ward und mit vielen Armen um sich griff, alles erfüllend mit ihrem unnahbaren und frevelhaften Sein. — —

An den beiden greisen Torwachen vorbei schritt der Knabe ins Tal. Als er das erste Haus des Dorfes erreicht hatte, wandte er sich und, den Blick zum Hügel erhebend, sah er das Schloß in den Linien seines Feuers zum Himmel hinaufgreifen, der ihm, wolkenlos, sein lichtes Antlitz entgegenhielt. Und er wußte bei sich, daß nun der Traum erfüllt war, den Jorinde niemals geträumt hatte. Geschärften Augs, dem viele Tiefen der Erde offen lagen, mit sicherem Schritt, besonnen und im Gefühl einer stärkeren Seele: im Anbruch der Männlichkeit kehrte er zu den Seinen heim.

Alfred Messel und sein Werk.

Oft, wenn man sich mit der Geschichte der neueren deutschen Kunst beschäftigt, wird man von dem Gedanken beschlichen: wir haben kein Glück. Ein so echtes, so originelles Genie, wie Runge, wird uns entrissen, kaum daß er begonnen hat. Rethel erliegt mitten in seinem Schaffen dem Wahnsinne. Viktor Müller stirbt vor der Zeit; Feuerbach und Marées bleiben einsam und ohne die Aufträge, nach denen ihre Begabung lechzte. Und nun wird Alfred Messel in seinen besten Jahren vom Tode ereilt und damit unsere Kunst vielleicht von dem schwersten Schlage betroffen, der ihr im Augenblicke widerfahren kann. In diesem unseligen modernen Kunsttreiben, wo alles Partei, Clique, Dogma ist, wo keiner den andern zu verstehen scheint oder verstehen will, wo das Widernatürliche als Regel und das Unsinnige als Vernunft proklamiert werden kann: in diesem Narrentreiben gab es doch einen festen Punkt, einen Bezirk, wo treuga dei, Einigkeit, Verständnis herrschte, — das war die allgemeine Überzeugung, daß Messel unsere bedeutendste, selbständigste, fruchtbarste moderne architektonische Kraft sei. Vielleicht war es die wuchtige Realität, die machtvolle mechanische und räumliche Gesetzmäßigkeit der Baukunst, die hier alle ästhetischen Windbeuteleien im Keime erstickte; die Architektur als Erzieherin war es vielleicht, die vor Messels Werke alle zusammenzwang — und eben diese erziehliche Kraft der Architektur ist ein Element, dessen ungehemmte und nachhaltige Wirksamkeit im gegenwärtigen Zeitpunkte für unsere Kunst unentbehrlich und von dringendster Bedeutung ist. Ihr Fortschritt hängt jetzt, wenn auch nicht allein, so doch zum großen Teile von der alten mater artium ab. Ehe es ihr nicht gelingt, dem Raume ein neues Gesetz zu geben, ehe werden auch die andern Raumkünste das ihrige nicht finden. Und da hatten wir nun einen Mann, der unerschütterlich, ohne sich aufzuhalten und ohne sich drängen zu lassen, dabei war, dies Gesetz, diese neuen Formen der Raumdeutung und Raumbildung, die in unserm ganzen Sein und Denken drin stecken, wie die Statue im Marmorblocke, herauszuarbeiten; schon ist sein Werk ein gutes Stück vorgeschritten — da wird er uns entrissen. Wir haben kein Glück.

Unsere Architektur hat ja in der letzten Zeit eine große Purgierkur durchgemacht, um sich von dem geschichtlichen Stilismus gründlich zu reinigen. Jeder Baukünstler, der auf Reputation hält und als modern angesehen sein will, baut heute zweckgemäß, ehrlich, konstruktiv, puritanisch. Bürgerstil ist Trumpf — in einer Zeit, wo das deutsche Bürgertum sich wirtschaftlich, politisch, sozial, geistig zu einem völlig neuen Gebilde entwickelt, das mit jenem biedermeierlichen Bürgertume nicht viel mehr als den Namen gemein hat. Unter diesen soi-disant modernen Bürgerbauten gibt es manche, die man als Bauwerke wie als Geschmackswerke so ziemlich einwandfrei, fehlerlos nennen kann. Fehlt nur Eines: der heilige Geist; fehlt nur jene Macht, die den Raum so zu begrenzen weiß, daß dies an sich unendliche Element zur Form und zum Gefäße unseres endlichen Lebens wird, daß vier Wände und ein Dach einen Raum zu bilden vermögen, der unser religiöses Gefühl, unser Gemeinschaftsgefühl als Volk, unser gesellschaftliches Froh- und Festgefühl auszudrücken und zu erhöhen, zu weihen vermag. Es fehlt jene überzeugende Kraft, daß dieser Bau, wie er ist, in Stärken und in Schwächen, unser ist, unserm eigenen Leben entstammt und angehört, und daß wir ihn, wie die Mutter ihr Kind, behaupten und anerkennen wollen, nein: müssen, sei er auch mit hundert Schönheitsfehlern behaftet. Messel war der Einzige, der etwas von dieser Kraft besaß — und somit der einzige wahrhaft moderne Baukünstler.

Denn jener Wertheimbau, der im Zentrum seines Schaffens steht und als sein großes Lebenswerk zu bezeichnen ist, der war mehr, als ein bloßes Warenhaus. Ja, der ältere, erste Teil — der freilich war Warenhaus und nur Warenhaus. Klar, geräumig, übersichtlich, bequem; aber kalt, im Grunde gleichgültig; Räume, aber kein Raumbild; eine riesige Karawanserei, die es deutlich und ehrlich aussprach, daß die, die hier zusammenströmten, nichts miteinander zu schaffen hatten. Ein Gehäuse, kein Haus; die große, die eigentliche

künstlerische Gewalt der Architektur, indem sie einen Raum bildet, die Menschen zu innerer Gemeinsamkeit darin zu nötigen, zum Familienleben, zur Gemeinde, zur Volksversammlung oder was es sonst sei: sie betätigte sich hier nicht. Dieser objektive Mangel des Baues ist es aber grade, durch die er in Messels Entwickelung, und auch in der unserer Architektur überhaupt, eine so große Bedeutung hat. Er war seine hohe Schule; er mußte so weit gehen, wie er ging, um seinen Weg zu erkennen. Denn gerade in diesem Werke bewies Messel, daß er besaß, was kein anderer Architekt seiner Generation besaß: den Mut zur Konsequenz. Im Warenhause war eine sehr reale und sehr moderne Aufgabe gestellt und ihre Lösung war grundsätzlich in dem reinen Stützen- oder Pfeilerbau in Verbindung mit Eisenkonstruktion bereits gefunden; allein während seine Vorgänger bisher noch immer dies Prinzip durch historische oder dekorative Formen zu verschleiern und so das ungewohnte Auge zu begütigen gesucht hatten, bildete Messel hier das Prinzip rein und rücksichtslos aus und wagte die ganze Überlieferung dran. Fast völlig ungegliedert und unverjüngt ragt diese Reihe von Riesenpfeilern an der Leipziger Straße auf, ohne Piedestal, das sie am Boden hält, ohne eine Krönung, die ihre ungeheure Tragfähigkeit erfüllt und erklärt, ohne das Gegenspiel strebender und hemmender, bewegter und ruhiger Kräfte, vertikaler und horizontaler Linien. Eine bloße Konstruktion, eine imponierende rechnerische und mechanische Leistung, kein organisches Kunstwerk — und dennoch glaubhaft und eindrucksvoll durch seinen unerschrockenen Realismus. Es ist der Triumph der modernen Technik, der reinen Konstruktion, des radikalen Realismus in der modernen Baukunst.

Aber der neuere Teil des Wertheimbaues weist architektonisch wie geistig eine sehr veränderte Physiognomie auf.

Ein Blick auf die Fassade am Leipziger Platz zeigt, daß die Tyrannei der reinen Vertikale gebrochen ist. Wohl bilden die mächtig emporstrebenden Pfeiler auch hier das eigentlich haltende Knochengerüst, aber die kraftvollen, in sich zurückkehrenden Bogen der Vorhalle schlagen ein Gegenmotiv an, und breit hingelagert hält diese Vorhalle den Bau am Boden fest. Die Pfeiler selbst müssen sich erst aus den starken Massen dieser Halle zu ihrer völligen Schlankheit und Freiheit entwickeln: ihre aufwärts strebende Tendenz erscheint daher nicht als etwas von vornherein Unerschütterliches, Gegebenes, sondern als ein Werdendes, rhythmisch sich Entfaltendes. Indem ferner die Vertikale durch die Gliederung der Fenster in feineren Formen aufgenommen wird, verliert sie den Charakter der Starrheit, der ihr im alten Bau eigen ist; in sich bewegt und gelockert steigt sie empor, um schließlich durch ein kräftig aufsitzendes, in einfacher und geschlossener Form gebildetes Dach aufgenommen, zusammengefaßt und abgeschlossen zu werden. Einen ähnlichen Wandel der architektonischen Gesinnung verrät der wichtigste Innenraum des neuen Bauteils, der große Lichthof. Der alte Lichthof war nichts anderes gewesen, als ein Riesenzelt, gebildet aus Riesenpfeilern. Er gab kein Raumgefühl, und das darüber hingelegte Glasdach war nur geeignet, den Eindruck der Raumlosigkeit zu verstärken. In dem neuen Lichthofe hingegen ist der Wand als dem architektonischen Ausdrucke der Umgrenzung, des Abschlusses erheblich mehr Recht eingeräumt; das Dach ist durch die Art seiner Auflagerung und durch seine Behandlung im einzelnen schärfer als solches gekennzeichnet, und die beiden hoch droben aufgehängten, von einer Seite der Halle zur Gegenseite führenden Brücken sind geeignet, die Höhendimension des Raumes zu definieren, sie der Raumanschauung begreiflich zu machen. Soll man den architektonischen Umschwung, der sich in diesen Einzelheiten und in einer Reihe von anderen ausprägt, allgemein bezeichnen, so liegt er darin, daß Messel vom konstruktiven zum organischen Stile fortgeschritten ist. Alle Konstruktion dient dem Bedürfnisse und nur dem Bedürfnisse; ein Aufzug z. B. ist in sich fertig und vollendet, wenn er das Bedürfnis erfüllt, das seine Herstellung veranlaßt hat. Die Kunst aber erhebt das Bedürfnis in die Sphäre der Freiheit, indem sie organische Bildungen schafft, das heißt solche Bildungen, die als Ganzes wie in ihren Einzelformen aus eigenem Rechte leben und sich aus sich selbst heraus erklären. Man zerlege das Gerüst eines Aufzuges in die einzelnen Träger, Bänder, Riegel, Gewichte usw., aus denen es sich zusammensetzt — und jeder dieser Teile, von seinem Platze in der Konstruktion genommen, stellt sich als ein totes Stück Eisen dar. Man schneide aus einer griechischen Säule ein Stück heraus — und ihre Formen sprechen, bewegen sich, erklären sich, weisen auf ein großes geistiges Ganze hin. Das Pfeilersystem des älteren Wertheimbaues leistete, was nötig war. Das tut der spätere Bauteil auch, aber er macht uns zugleich die Aufgabe und ihre Lösung durch das Spiel und Gegenspiel der architektonischen Kräfte sinnfällig, glaubhaft; die Bauformen haben einen symbolischen Sinn bekommen, insofern in sinnlichen Formen sich eine geistige Bedeutung ausdrückt. Es war Messels großes Verdienst, daß er mit dem konstruktiven Prinzipe rücksichtslos Ernst machte; es war seine größere Leistung, daß er es dann wieder zu überwinden vermocht hat.

Dieser Fortschritt schloß zugleich eine Wandlung in Messels Stellung zur Überlieferung in sich. Während in dem alten Bau die geschichtlichen Elemente offenbar mit Konsequenz abgelehnt, vermieden worden waren, so weist der neuere Bauteil vielfache Anknüpfungen an die Vergangenheit auf. Gotische Baugedanken werden oft erkennbar, die Vorhalle scheint von der Loggia dei Lanzi in Florenz beeinflußt, und zuweilen wird man selbst an orientalische Motive erinnert. Man hat hierin eine Rückentwicklung Messels, einen Kompromiß sehen wollen — ich erblicke vielmehr auch hierin einen bedeutsamen Fortschritt. Denn eine neue, eine moderne Baukunst kann nicht lebensfähig sein, wenn sie sich von der Vergangenheit abschneidet, sondern nur, wenn sie sie innerlich verarbeitet und ihr alle Kräfte entreißt, die ihr förderlich sein können. Gegenwart und Zukunft sind ohne Vergangenheit unvorstellbare Vorstellungen; alles ist Frucht und alles ist Samen. Ja, ich meine, daß gerade die moderne Baukunst tiefer mit historischen

Elementen gesättigt sein muß, als irgend eine vor ihr. Denn wozu hätten wir seit beiläufig einem Jahrhundert die Bauwerke der ganzen Welt, Griechenlands und Spaniens, Indiens und Ägyptens, untersucht, gemessen, gezeichnet und beschrieben? Nur, damit diese Forschungen den Bibliotheken eine Reihe mächtiger Folianten und strebsamen Gelehrten Gelegenheit zu Dissertationen und Abhandlungen liefern? Und nicht, damit sie sich in lebendiges Wissen, in Anschauung umsetzen, damit Kunst wieder die Kunst befruchte und erneuere? In einer Zeit, deren ganzes Denken in der Idee der Entwicklung wurzelt, deren ganzes Leben unter dem Gesetze des freien und allgemeinen Weltverkehres steht, in einer solchen Zeit kann nur eine solche Baukunst wahrhaft modern sein, die sich selbst als ein organisches Entwicklungsprodukt darstellt, und die aus der ganzen Welt willig aufnimmt, was ihr geeignet erscheint, um ihre Aufgabe zu lösen, den Geist der Gegenwart architektonisch zu fassen.

Denn freilich bleibt das rückhaltlose Bekenntnis zur Gegenwart oberste Forderung und jede Romantik, jedes Spiel mit Vergangenheitsstimmungen gefährlich. Aber Messel hat sich, wie mich dünkt, im Fortgange seiner Entwicklung nicht der Romantik, sondern einer freieren, höheren, vergeistigteren Auffassung der Gegenwart und ihrer Bedürfnisse genähert. In dem älteren Wertheimbau erscheint das Warenhaus als eine leidige Notwendigkeit, die wir nun einmal nicht wegzuräsonnieren vermögen, die wir hinnehmen müssen, an der wir aber keine Freude haben können. Aber dann scheint sich Messel die Frage vorgelegt zu haben: muß dem so sein? Müssen wir das Warenhaus durchaus als ein pis aller annehmen? Sollten nicht auch dieser Bildung Schönheitsmöglichkeiten abzugewinnen, sollte es nicht möglich sein, sie zu etwas Ähnlichem auszugestalten, wie es die Basare des Orients sind, diese gewaltigen Waren- und Handelsstädte innerhalb der Städte des Ostens, die zugleich so oft ihre schönsten architektonischen Denkmäler bilden? Und er versucht, der Unrast des modernen Warenhauses Gegengewichte, seinem ungeheuren Treiben Halt und Übersichtlichkeit zu geben, indem er Mittelpunkte, Ruhepunkte schafft. Er faßt die Unzahl der zuströmenden Individuen in der schönen Vorhalle kräftig zu einheitlicher Masse zusammen. Er bildet einen Teppichsaal, fast völlig isoliert und abgeschlossen, wo das Licht durch hohe schmale Fenster einfällt und eine Art von Märchenstimmung erzeugt wird, wo der Besucher die Farbenwunder des Orients betrachten, genießen, wo er in Ruhe wählen mag. Er errichtet hier den Onyxsaal, dort einen Raum, wo die Eleganz der modernen Frau herrscht – jeder von geschlossener Haltung, jeder eine in sich ruhende Bildung, jeder eine Fermate in dem mächtigen Lebensstrome, der das Haus durchflutet. Ihren Höhepunkt erreicht diese Gesinnung in dem bereits erwähnten neuen Lichthofe. Ich habe ihn gesehen, als die Verkaufsstände und die Waren noch nicht eingeräumt waren, und ich vergesse den bedeutenden Eindruck nicht, den er damals machte. Das war freilich nicht mehr Warenhausarchitektur. Was ist ein Lichthof für das Warenhaus? Lichtquelle, Treppenhaus, Orientierungsmittel. Dies aber war ein Raum von einer hohen, fast feierlichen Stimmung, ein Raum, der an Tempel oder weihevolle öffentliche Hallen denken ließ. Hier hatte Messel den Boden des Realismus verlassen, weil er innerlich schon größeren Aufgaben, als der Warenhausarchitektur, entgegengereift war. Mag die Baukunst dem Warenhause noch so viel verdanken – eine neue Architektur kann sich nie daran, sondern nur an Aufgaben entwickeln, die durch ideale Werte für uns innere Bedeutung haben, die an die lebendigen Gemeinschaften unseres Daseins anknüpfen, seien es nun religiöse, politische oder soziale Gemeinschaften. Solche Aufgaben müssen Messel bereits vor der Seele gestanden haben, als er, der Begründer des strengen modernen Warenhausbaues, hier einen Raum schuf, der stillos wirkt, insofern sein idealer Gehalt mit seiner Bestimmung im Widerspruche steht.

* * *

Ich habe mich an den Wertheimbau gehalten, weil an ihm Messels Originalität und Entwicklung am schärfsten erkennbar wird. Seine anderen Bauten, soweit sie mir bekannt sind, lassen mehr die konservative Seite seiner Begabung hervortreten. Er war keineswegs ein Originalitätshascher. Er war keineswegs ein revolutionärer Geist: er war vielleicht nicht im höchsten Sinne genial. Seine Stärke lag in dem tiefen Ernste, mit dem er jede einzelne Aufgabe anfaßte, in der Hingabe, mit der er sie aus ihren natürlichen Bedingungen entwickelte, in der Strenge, mit der er seine eigenen Gedanken durchdachte. Sein Lebenswerk predigt wieder mit eindringlicher Beredsamkeit die alte Wahrheit, daß der Fleiß die Hälfte des Genies ausmacht. Er ließ sich nie in die Hast und Gewissenlosigkeit des modernen architektonischen Fabrikbetriebes hineinreißen. Er gab nichts her, was er nicht so weit fertig gemacht und vollendet hatte, als es ihm möglich war. Er hatte die Liebe zu den Dingen, die er schuf, ob es sich nun um ein großes Museum, wie in Darmstadt, oder um ein Kleinstadtrathaus, wie in Wallenstedt, um einen Landsitz, einen Bankpalast oder ein Amtsgebäude handelte; und diese Liebe bekundete sich auch in der Fülle zarter und anmutiger Einzelformen, die er mit einem sehr gebildeten und erfindungsreichen Geschmacke für seine Bauten schuf. In den großen Berliner Museumsbauten war ihm eine jener idealen Aufgaben gestellt worden, denen er entgegengereift war, eine Aufgabe der Raumgestaltung großen Stiles. Es ist ihm nicht vergönnt gewesen, diese Aufgabe zu lösen, die höchste Form seiner Begabung kund zu tun; und wir, die wir unsere Hoffnung und unser Vertrauen auf diese stetig und ernst schaffende Kraft gesetzt hatten, bleiben in der trüben Ungewißheit über die Zukunft unserer Architektur, über eine der Lebensfragen unserer Kunst zurück. Fehlschläge und Irrtümer der anderen Künste sind eher gut zu machen, und sie sind weniger gefährlich, weil ihre Schöpfungen sich nicht so unausgesetzt oder doch nicht so mächtig der Öffentlichkeit aufdrängen und sich ihrem Geiste einprägen, wie die der Architektur. Aber, wie Goethe einmal gesagt hat: Bausünden sind unverzeihlich.

Albert Dresdner.

Ferdinand von Saar und die Gesamtausgabe seiner Werke.

Wie mancher andere hat sich auch Saar, der „Wiener Poet", über den Lebensgrund seiner Beanlagung getäuscht. Er hat mit Dramen begonnen, viele seiner besten Jahre im nutzlosen Ringen um einen Theatererfolg verloren und bis zum Schluß seines Lebens an Enttäuschungen als Dramatiker gelitten; während ihm seine Meisterschaft als Erzähler fast wider Willen anflog und von „Innocens" (1865) bis zu den „Pfründtnern" (1905) durch die lange Reihe seiner „Novellen aus Österreich" treu blieb. Sie allein — auch nicht die Gedichte — werden seinen Namen weiter tragen. So ist es schön, daß sie in der neuen Gesamtausgabe seiner Werke (Max Hesses Verlag, Leipzig) sechs von den zwölf Bänden einnehmen und nicht, wie das Testament des Dichters wollte, in vier Bänden zusammengedrängt sind. Schöner wäre es, wenn wir die 32 „Novellen aus Österreich" in einer einheitlichen Ausgabe auch noch besonders erhielten, da sie als Einzelausgaben immer noch in der zufälligen Erscheinungsform: Novellen aus Österreich (2 Bände), Herbstreigen, Camera obscura und Tragik des Lebens, vorliegen, und nur in dieser Gesamtausgabe richtigerweise zusammengezogen sind.

Freilich nicht im Sinn des Dichters, der seinen dramatischen Lieblingskindern zuliebe mit seinem ursprünglichen Verleger Georg Weiß sich über eine Gesamtausgabe nicht einigen konnte und seinen sonstigen Leidensgeschichten auch noch eine buchhändlerische hinzufügte. Im Vorwort zum II. Band erzählt Dr. J. Minor ausführlich, wie es dem Dichter mit einer Gesamtausgabe zeitlebens nicht mehr glückte, und es ist für junge Autoren lehrreich genug zu lesen. Als sein erstes Buch erschien im Jahre 1865 die I. Abteilung seines deutschen Trauerspiels Kaiser Heinrich VI., nachdem es die großen deutschen Verleger abgelehnt hatten, bei dem Sortimenter Georg Weiß zu Heidelberg. Der Dichter zahlte „zu den Druckkosten" 100 Gulden, verpflichtete sich „bei Bekannten" 50 Exemplare abzusetzen und erhielt 1 Freiexemplar. Auch bei den späteren Dramenbüchern hat Saar zu den Druckkosten beigetragen, während die Novellen auf Kosten des Verlegers erschienen. Als dann ganz allmählich der Name des Dichters bekannter wurde und er zum sechzigsten Geburtstag an eine Gesamtausgabe denken konnte, wollte sich Georg Weiß nicht entschließen, die Dramen mit aufzunehmen, und als der Verlag Cotta sich zu günstigen Bedingungen für eine auch die Dramen umfassende Ausgabe erbot, forderte Weiß eine so hohe Entschädigungssumme, daß aus der Sache nichts werden konnte. Auch spätere Verhandlungen mit S. Fischer in Berlin scheiterten an der Abfindungssumme, was um so bitterer für Saar wurde, als der Verleger Georg Weiß unterdessen gestorben und seine Bücher an einen ihm fremden Buchhändler Leichter in Ohlau verkauft waren. So kam Saar selber, trotzdem er fast 73 Jahre alt wurde, nicht zu einer würdigen Ausgabe seiner Werke, und auch nach seinem Tode hätte sie schwerlich erscheinen können, wenn der Verlag Max Hesse nicht (durch den Wiener Zweigverein der deutschen Schillerstiftung als Erben des Dichters unterstützt) den Mut zur Massenauflage einer „Wohlfeilen Gesamtausgabe" gehabt hätte.

Diese liegt mir nun vor in der bekannten Aufmachung der Klassikerausgaben dieses Verlags in vier Leinenbänden mit Jugendstilschnörkeln, die zu der altmodischen Art des Dichters in grimmigem Gegensatz stehen. Jedoch in einer anscheinend mit außerordentlicher Sorgfalt von Professor Dr. J. Minor gemachten Ausgabe mit einer Biographie von Anton Bettelheim, die den ganzen ersten Band mit 188 Seiten und Anmerkungen füllt und das erreichbare Material festlegt. Es ist kein schönes Leben, von dem wir da lesen; von den Schuldarresten der Leutnantszeit bis in die Stipendiaten-Existenz der späteren Jahre ziehen sich die Verdrießlichkeiten hin, und selbst die Ehrungen des Alters sind noch mit soviel Mißerfolgen gemischt, daß kein freies Lebensgefühl aufkommen kann: auch im äußeren Schicksal ein Österreicher wie in seinen Novellen.

Es sind ihrer 32, meist bescheidenen Umfangs, nicht alle gleichwertig aber alle wertvoll. So sieht man es gern, daß jede einzelne bevorwortet und mit Nachweisen ihrer Entstehung und Veröffentlichung versehen ist. Denn so schlicht und plaudernd diese Dinge hingeschrieben sind, wir werden uns angewöhnen müssen, ihnen einen guten Platz in der deutschen Erzählungskunst anzuweisen. Zwischen 1865 und 1905, in diesen vierzig Jahren, ist manches berühmt gewesen, was wir heute unerträglich finden; und so altfränkisch es sich ausnimmt, wenn immer wieder — entweder der Dichter selber oder ein angeblicher Bekannter — aus seinen Erinnerungen einen sonderbaren Fall auskramt: der Fall bei Saar ist jedesmal interessant, und der ihn erzählt, hat nicht nur die äußere Aufregung davon mit angesehen. „Ich bin nun einmal nicht imstande zu analysieren. Ich male mehr oder minder gelungene Porträts, und der Leser muß sich aus den Farben und Konturen die Geschichte der Personen selbst machen." Gerade, was er sich in dieser Selbstkritik absprach, besaß Saar ganz außerordentlich, nämlich die Fähigkeit, einen schwierigen Charakter bloßzulegen. Er folgte dem Vorbild, das Grillparzer in seinem „Armen Spielmann" gegeben hat; aber er befolgte es so gut und es entsprach so sehr seiner eigenen Anlage, daß er ihn z. B. im „Seligmann Hirsch", im „Leutnant Burda" mit Charakterbildern von gleicher Vollkommenheit erreichte.

Wer ihn noch nicht kennt, und leider trifft das die meisten bei uns in Deutschland, mag an einen österreichischen Storm denken, mit dem er die Vorliebe für „sonderbare Schauplätze in altmodischen Vorstadthäusern" gemeinsam hat, obwohl er nur in den ersten Sachen z. B. Innocens das Schicksal poetisch umkleidet. In seinen späteren Sachen wird er mehr — wie hier schon einmal gesagt wurde — eine Art Fontane, der von schwierigen und ernsten Dingen zu plaudern versteht, ohne die Kühle und Ironie des Norddeutschen, „mit einem Einschlag von Straußschen Walzern und sentimentaleren Dingen". Mit Gefühlen arbeitet er trotzdem nicht gern, und die Leser vom „Tränenhaus" der Gabriele Reuter etwa oder vom „Asmus Semper" Otto Ernstens werden bei ihm nicht auf die Kosten

kommen. So sacht seine Sätze gehen, sein Tempo ist rasch und man muß geübt sein, Sätze zu lesen, statt nur Worte zu übersliegen. Kein Autor für die moderne Lesegier, die vor Tausenden von Seiten nicht zurückscheut, aber jede ernste Bemerkung überschlägt.

Nun können die Deutschen seine 32 Novellen in vier Bänden für zehn Mark kaufen, wobei sie noch seine Dramen und Gedichte sowie die Biographie von Bettelheim in den Kauf bekommen. Ob er nun endlich, der mit dieser Ausgabe ein „Klassiker" geworden ist, ehe er ein Lebendiger war, auf die deutschen Bücherbretter kommt? Es gibt Schicksale, die über den Tod hinaus unabwendbar scheinen. Sollte seins wirklich dazu gehören? Für das deutsche Volk wäre es ein Verlust. Wenig Sachen scheinen mir für meine lesenden Zeitgenossen so wert, wie diese Schriften. Sie gehören nicht zu den großen Sachen der deutschen Dichtung; sie sind vielleicht nur Unterhaltungslektüre, aber für einen Zustand der höchsten Bildung, von dem wir mit unsern Ganghofer, Viebig, Herzog, Zahn und Heer ach wie weit entfernt sind. Reinhold Treu.

Meine Vasen.

Wie sehnen meine Vasen sich nach Blumen!
Schon schwang sich eine Lerche übers Feld
und hing so hoch und schüttete wie Tropfen
die silberne Fülle ihrer Lieder aus.
Doch an den Hängen weinte noch der Schnee.
Unter der Sonne schmolz er, und seine Tränen
rannen den Hang hinab und netzten den Rasen;
aber die Nacht ermannte ihn: „Weile! weile,
noch ist Winter, noch blühn die Blumen des Frostes." –

Hoch auf der Wetterfahne zirpte ein Star,
ein einsamer Star. Er schlug mit den Flügeln und girrte:
„Komm, Starin, wo bleibst du? Komm, Starin, baun wir das Nest."
Doch Regen und Schnee und Hagel nur gaben ihm Antwort.

Der Hagel schlug die starren Fensterscheiben
und lachte – hu, sein Lachen war wie Eis –,
und höhnend lachte er den Knospen zu:
„Friert euch? Ha-he, ha-he, ich bin der Tod." –

Nun aber kam er über eine Nacht.
Ein roter Abend kündete ihn an,
dann zog mit Sonnenglanz und Knospenklang
der Frühling ein:
„Guten Lenz, Blumen!
„Guten Lenz, Vögel!
„Guten Lenz, Menschen! –
„Gut Lenz! Gut Lenz! ihr frühlingfrohen Geschwister
„Gut Lenz, ihr alle, ihr Kinder von Sonne und Regen,
„heraus aus dem Bett, aus der Erde – der Frühling weckt euch!" –

Wie knackten plötzlich alle meine Vasen
und klirrten. Ei, der Lenz bläst durch die Luft
und dehnt die spröde, glänzende Glasur.
Knack – klirr – kling – es ist Frühling.

Als dann die Sonne blieb und blieb und blieb,
da wuchsen aus dem letzten Märzenschnee
die ersten weißen, grüngetupften Glöckchen,
da dehnten unterm Laub die Leberblümchen
die blauen Blüten,
da flogen schon ein – zwei Zitronenfalter,
sogar ein Pfauenauge, sonnenbunt,
da krochen aus den Winterlarven Mücken,
und Käfer wälzten sich, noch steif und plump,
und aus dem Busch, der heiß die Knospen drängte –
– was wars? – die Amsel? – o, ein Amselschlag.

Kinder, die Amsel singt,
bald auch die Nachtigall,
nun ist es Frühling!
„Winter ade, ade,
„scheiden tut weh, tut weh."
Etsch, nun ist Frühling. –
O Gott, wie klang der erste Amselschlag!
Du Freund,
du Freundin,
du liebe Geliebte!
Du Bruder,
du Schwester,
du einzige Mutter!
Du Welt, du große gräßliche Welt,
ich hab dich doch lieb. Wie bist du schön!

Wie sehnen meine Vasen sich nach Blumen!
Schon bringen sie die frühlingtollen Hände,
um euch zu schmücken, Vasen.
Noch sind es wenige zwar, bescheidener Schmuck:
Schneeglöckchen nur, Märzglöckchen, Leberblümchen –
– wie kost der Frühling mit den ersten Kindern
der Sonne, o wie zärtlich nennt er sie:
„Schneeglöckchen, Märzenglöckchen, Leberblümchen." –
So wenige sinds, und viele Vasen warten
in meinem Zimmer auf die duftigen Blüten.
Soll ich sie alle nennen?
Die hohe enggehalste weiße,
die mit den fließenden Glasuren,
und dort die derbe, buntgetupft?
Die blaue, die wie Saphir glänzt,
glüht nach berauschenden Narzissen,
und jene erdig grüne sehnt
nach Farben sich, nach heißen Farben.
Soll ich sie alle nennen? Jene auch
mit der Erinnerung im geschliffenen Glas?
Sie auch? – Als einst ein Glück – es war so klein
und schien mir doch unendlich groß –
als einst ein Glück mir jäh entglitt,
ein Glück, das Menschen Liebe nennen,
als ich verzweifelte, da griff mein Zorn
nach jener Vase – seht ihr sie? – und warf
das Glas zu Boden, daß es klirrend sprang –
kling – es blieb heil. Und ich, auch ich blieb heil.
Soll ich sie alle nennen?

Einmal wars
im letzten Jahre. Lange blieb der Schnee,
und kling klang klirr und klirr und klang und kling,
so ging es Tag und Nacht und Nacht und Tag.

Es wollte ja auch garnicht Frühling werden,
und meine Vasen sehnten sich nach Blumen.
Da plötzlich, über Nacht — nein, über Morgen
kam er. Er kam mit einer Sonnenglut,
daß gleich die Welt wie toll ward. Meint ihr wohl,
Schneeglöckchen hätten Zeit zum Blühn gefunden?
Nein. Alle überholten sie: die Primeln
und Anemonen; und der Duft der Veilchen
zerschmolz den Schnee auch in dem tiefsten Schatten.
Wie war das schön!
Da hatte ich eine Vase.
Sie war zart, etwas gar zu zart für Vasen,
und schimmernd wie Opale — nein wie Flügel,
wie Fliegenflügel, wie Libellenflügel.
Ich hatte sie sehr gern. Den ersten Strauß
von duftenden, von purpurblauen Veilchen,
den sollte sie bekommen. —
War das ein Lärm, als ich ins Zimmer trat,
und noch vom Wandern durch den hellen Morgen
ein Staub von Sonne auf den Kleidern lag,
— war das ein Lärm. Nur diese zarte Vase
klang nicht. Still stand sie auf dem runden Tisch
im Schatten und sah kalt aus und so traurig.
Ich füllte sie mit frischem Wasser
und stellte sie in blanke Sonne:
„Für dich die Veilchen, liebe Vase."
Und meine Herzen, das im Kopf und jenes,
das in der Brust schlägt, waren voll Gedichten.
„Für dich die Veilchen, liebe Vase."
Und da — ganz leise — „kling
kling" klang es an mein Ohr,
und noch einmal
„kling —"
Wie freut sich meine Vase, denke ich,
wie freut sie sich, die liebe Vase.
Da seh ich, wie ein Tropfen auf den Tisch,
und noch ein Tropfen fällt. Sie weint vor Freude,
hat sie sich doch den ganzen Winter lang
so sehr nach Blumen, ach so sehr gesehnt.
Nun ist die Sehnsucht gar so rasch erfüllt
und gar so schön.

Auf einmal — knack — was ist?
kling — klirr — da lag das Glas zerbrochen da
und warf die süßen Veilchen auf den Tisch,
und ach, ein Strom von Wasser brach hervor
wie ungezählte Tränen. —

Die Vase war zu zart. Solch zarte Vasen
gehören in die Länder ewigen Frühlings
und ewiger Blüten. Denn solch zarte Vasen
vermögen nicht das Winterleid zu tragen,
weil sie die Blumen nicht entbehren können,
für die sie sind. — Die heiße Sehnsucht barst sie,
gerade als ihr die Erfüllung ward.

Wie sehnen meine Vasen sich nach Blumen,
denn es ist Frühling! — Carolus.

Besprechungen und Notizen.

Der Tor

heißt ein schönes Romanbuch von Bernhard Kellermann, das jüngst im Verlag von S. Fischer erschien und den Dichter von „Ingeborg" ebenso erfahren in den humanen Menschendingen als dort in der Liebe zeigt. Wir brachten in der Märznummer ein Stück daraus, wie der Pfarrvikar Grau — der ist der Tor — bei den Leuten der Stadt um Gaben für die Mutter einer Selbstmörderin bittet. So ist das ganze Buch, so bestrickend in seiner Menschlichkeit, so kraus im Vortrag und so nachwirkend mit allerlei Dingen, die zu erzählen der Dichter fast vergaß, weil soviel anderes zu berichten war. In „Ingeborg" war der Held ein Tor der Liebe und hier ist er einer der Humanität; man weiß nicht, wem man mehr Zuneigung schenken soll. Beide haben sie nötig; denn beide sind ein bißchen schwächlich, wenn es die Selbstbehauptung gilt, und beide sind Riesen, sich wegzuwerfen für schöne Gedanken und Schicksale anderer.. Fast sind es zuviel Menschen, die dem liebereichen Pfarrvikar begegnen, und man müht sich nachher redlich ab, sich aller zu erinnern. Aber dieses Vielerlei bringt wohl der geistliche Beruf mit sich, der immerzu mit göttlichem Licht in dunkle Winkel leuchten soll, und ein paar von den Menschen überleben doch in unserer Erinnerung seinen frühen Tod. Solange er aber lebt mit seiner edlen Schwärmerei, sind wir mit einer innigen Freude um seine Stunden, die uns noch lange in stiller und auch wohl tiefer Dankbarkeit an das Buch und seinen Dichter denken läßt. S.

„Straßburg und das Elsaß".

Diesen achten Band der von Leo Greiner herausgegebenen Sammlung „Städte und Landschaften", die im Verlag von Carl Krabbe in Stuttgart erscheint, hier anzuzeigen, gibt der diesjährige Verbandstag des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein willkommenen Anlaß. Denn wohl mancher Teilnehmer, dem Straßburg und das Elsaß nicht oder wenig bekannt ist, hat den Wunsch, einiges über Land und Leute dort zu erfahren, das er im Baedeker oder Meyer vergebens suchen würde. Otto Flakes Buch ist eine hübsche und verständige Plauderei, die ohne Anspruch auf große Ausführlichkeit doch dem Fremden so viel sagt, daß er vertrauter das Land betreten wird, und mehr sagt, als daß man nicht den Wunsch empfände, einiges von den Schönheiten und Eigentümlichkeiten dieses jungen Stücks Deutschland, in dem sichtbar und unsichtbar noch so viel Welsches liegt, aus eigenem Erleben in die Erinnerung aufzunehmen.

Es gibt — trotz allem — nicht viele Bücher dieser Art und wenige, die zum Lesen verlocken. Und doch wird mancher, der in fremde Gegenden reist, auf lange Bahnfahrt lieber eine Lektüre mitnehmen, die wie der D-Zug den greifbaren Menschen, so das Empfinden auch dem Fahrtziel näher bringt, als jene Bücher der Bahnhofhändler, die nichts bezwecken, als für einige Stunden die Denktätigkeit auszuschalten und mit möglichst „leichter" Unterhaltung (ein variabel definierbarer Begriff) Geist und Sinne für kürzere oder längere Zeit nutzlos funktionieren zu lassen. Es gibt Leute, die auf der Reise schlechte Sachen lesen, die sie sonst nie vor Augen nehmen würden: nur dem falsch verstandenen Begriff der „leichten Lektüre" zu Liebe. Bücher wie dieses sind sicher auch „leicht", ohne indessen schlecht zu sein; das vorliegende verdient wirklich gut genannt zu werden. Die fließende Plauderersprache, aus der sich oft ein wohltuender Klang innerlich empfundener Poesie löst, die Anschaulichkeit der Hinweise, in deren Sachlichkeit sich hier und da eine leise Note persönlichen Empfindens (der Verfasser ist Elsässer) und auch wohl politischer Pikanterie mischt, machen es im besten Sinn zu einer erfreulichen Reiselektüre. Von Straßburg selbst ist die Rede, von Ausflügen ins Rebgelände, in die Hochvogesen und das weitere Elsaß, und heimatgeschichtliche Bemerkungen nimmt man im Zusammenhang des Ganzen gern entgegen. Unnötig wirken nur die etwas gesuchten Abbildungen, mit denen der Verleger wie so viele seiner

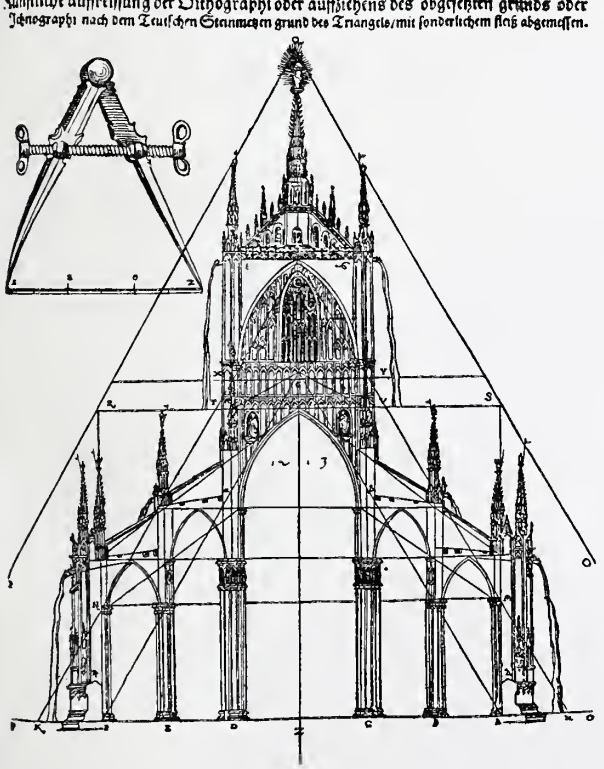
Kollegen Konzessionen an ein Publikum macht, das, soweit es hier in Betracht kommt, meiner Ansicht nach wohl verkannt wird.

Ich las das Buch als selber ein Fremder, der gern von einem Landvertrauten sich in dessen Heimat einführen ließ. Ob Unvollständigkeiten oder Unrichtigkeiten drin enthalten sind, weiß ich nicht zu sagen, wohl aber, daß es mir Freude machte und ich andern eine gleiche daran wünsche.

Unsern Aufsatz „Straßburg" haben wir dem Band entnommen, die Abbildungen jedoch sind von anderer Herkunft. R. S.

Rätsel der Baukunst.

Die kleine Abbildung zeigt den Querschnitt des Mailänder Domes, wie er sich mit der Überschrift in der ersten deutschen Vitruv-Ausgabe von Walter Rivius aus dem Jahre 1548 findet. Die eingezeichneten Dreiecke sind gleichseitig, und was dem ersten Blick deutlich wird, kann auch die genauere Prüfung nicht abstreiten: die Konstruktion, wie sie der Querschnitt zeigt, baut sich auf der Grundform des gleichseitigen Dreiecks auf, aus dem sich alle wichtigen Schnittpunkte konstruieren lassen. Die Zeichnung ist alt, sie findet sich schon in der ältesten Vitruv-Ausgabe von Cesariano und bestätigt also, daß die vielberedeten Bauhütten-Geheimnisse auch die geometrische Konstruktion in sich bargen.



Wer sich aus schönen Reiseerinnerungen das Straßburger Münster vorstellt, wird sich den phantastischen Bau nicht gern als Rechenaufgabe erklären lassen, obwohl ein Blick aufs Langhaus jedem sagen muß, daß in dem Verhältnis der Pfeiler und Fenster zueinander bestimmte Messungen selbstredend wiederkehren müssen, um diese klare harmonische Ordnung zu erzeugen. Nur will es dem Gefühl nicht eingehen, daß sie aus einem Grundschema geometrisch entwickelt sein sollen; gerade die modernen Vorstellungen von der Freiheit der künstlerischen Schöpfung sträuben sich gegen eine solche nachweisbare Gesetzmäßigkeit: wir wollen uns die Freude am menschlichen Genie nicht rauben lassen, das solche Verhältnisse aus der Tiefe des Gefühls heraus ohne geometrische Hilfe hinstellen kann. Wie wir auch die Zirkelmessungen Dürers allzuleicht in eine etwas spöttische Beziehung zur Beschränktheit und Enge des dunklen Mittelalters bringen, aus dem er nicht ganz zum Licht der Renaissance durchkam.

Trotzdem weiß jeder Baugewerkschüler, daß es für die richtige Einsetzung der Fenster, für die richtige Neigung des Daches und viele andere Dinge geometrische Hilfsmittel gibt, die immer im Brauch waren — und die ein historischer Betrachter wohl als Reste der alten Bauhüttengeheimnisse deuten könnte. Jedenfalls darf man es einem Dombaumeister nicht als akademische Spielerei auslegen, wenn er — mit der Aufsicht und Pflege eines alten Bauwerks betraut — sich immer mehr in die Messungen der schönen Verhältnisse vertieft und eines Tages zu verblüffenden Anschauungen kommt, wie es dem Straßburger Dombaumeister Knauth geschah.

Er hat im Jahre 1908 als Sonderdruck der Ill. Els. Rundschau ein Heft herausgebracht, das mit dem sonderbaren Titel: „Das Straßburger Münster und die Cheopspyramide, Rätsel der Baukunst" die Neugier wie den ungläubigen Spott gleicherweise herausfordert, bis man seinen Gedankengängen staunend bis zu Ende gefolgt ist und angesichts seiner Zeichnungen kaum noch zweifeln kann, daß auch das Langhaus vom Straßburger Münster — wie wahrscheinlich alle Meisterwerke der gotischen Baukunst — auf eine geometrische Konstruktion zurückzuführen ist. Und zwar nicht wie der Mailänder Dom auf das dem Kreis eingezeichnete Dreieck sondern das Quadrat und das ins Quadrat eingezeichnete Dreieck. (Also auf die sogenannte Quadratur statt auf die Triangulatur.)

Wie jeder weiß, ist das gleichseitige Dreieck niedriger, als das Dreieck im Quadrat, das mit ihm gleiche Grundlinie und Höhe hat. Auf dieses Dreieck im Quadrat, sowie auf das Achteck, was von selbst entsteht, wenn auf jeder der vier Seiten des Quadrats das Dreieck eingezeichnet wird, lassen sich nach den Messungen von Knauth alle wichtigen geometrischen Verhältnisse am Langhaus des Straßburger Münsters zurückführen, sowohl im Grundriß, wie im Querschnitt, wie im Maßwerk der Fenster, im Querschnitt der Pfeiler usw. Indem Knauth diese Dinge nicht nur behauptet, sondern durch die roteingezeichnete Quadratur an Fenstern, Pfeilern usw. ebenso drastisch und verblüffend vorführt, wie die Triangulatur in der nebenstehenden alten Abbildung vom Mailänder Dom: hebt er tatsächlich ein wenig den Schleier „von dem streng gehüteten Geheimnis der alten Bauhütten". Denn daß die Schnittpunkte der Grundrisse und Querschnitte zufällig mit seiner geometrischen Konstruktion zusammenfallen, wird man ebensowenig behaupten dürfen, wie man sich angesichts seiner Zeichnungen damit herausreden kann, daß er den Dingen Gewalt antäte.

Gewagter freilich ist der zweite Teil seiner Arbeit, wo er von englischen Messungen und Forschungen an der Cheopspyramide ausgehend Beziehungen zum Straßburger Münsterbau findet, die einen schwindeln machen, wie wenn ein Seil von der Spitze des Münsters zur Pyramide gespannt wäre, auf dem wir nun gehen sollen. Daß er an der Cheopspyramide das geometrische System der Quadratur erprobt, liegt ja wohl nicht allzufern; denn wenn dies schon ein Geheimnis der Bauhütten war, wird es auch wohl ins Altertum zurück weisen. Aber was wird der Leser dieser kurzen Besprechung sagen, wenn er hört: daß die Cheospyramide nach den Behauptungen des Kgl. Staatsastronomen für Schottland P. Smyth einzig und allein errichtet wurde, um Maße und Zahlen des ägyptischen Wissens von der Erde für alle Zeiten festzulegen, und daß ihr Einheitsmaß (von Smyth Pyramidenmeter genannt) genau der zehnmillionste Teil der Erdachse sei, während unser Meter bekanntlich der zehnmillionste Teil des Erdmeridianquadranten ist, daß aber der ägyptische Pyramidenmeter genauer mit den kosmischen Maßen stimmt als unser modernes Metermaß, und daß Knauth in seinen Berechnungen am Langhaus des Straßburger Münsters diesen ägyptischen Pyramidenmeter wiederzufinden glaubt?

Nun, es wird ihm nichts schaden, wenn er — rechnerisch begabt — die Resultate und Vermutungen Knauths bezweifeln zu müssen glaubt: der große und revolutionierende Wert dieser Arbeit liegt nicht in den Resultaten, sondern daß sie ein solch klassisches Beispiel wie das Langhaus am Münster überzeugend in Beziehung bringt zu diesen (vom Geheimnis der Bauhütten umschleierten) geometrischen Konstruktionen, daß er nicht nur auf ein Rätsel der Baukunst, sondern der Kunst überhaupt so drastisch hinweist, daß unser Gefühl von der Gesetzmäßigkeit aller künstlerischen Verhältnisse gestärkt und zur wirklichen Wissenschaft von der Kunst, statt zur ästhetischen Phraseologie geführt wird.

K. Ebinghaus.

Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1909.

Die Freie Künstler-Vereinigung Baden hatte es übernommen, für die Eröffnung des Gebäudes der Ständigen Kunstausstellung in Baden-Baden, das Billing mit dem Geld kunstfreundlicher Spender gebaut hat, eine Sammlung von Kunstwerken zu vereinigen, die würdig und in gewissem Sinn anspruchsvoll dies für Kunst wie Publikum gleich bedeutende Unternehmen einzuleiten im Stand sei. Indem ein Künstlerverband lokaler Färbung das in die Hand nahm, lag wohl eine leise Gefahr nahe; die Gefahr nämlich, daß auch die Ausstellung lokale Färbung gewinnen würde. Vielleicht mag das Wort Gefahr hier deplaciert oder doch outriert erscheinen; es dürfte auch nicht gesprochen werden, wäre in der Benennung der Ausstellung nicht ein so großer Maßstab gegeben; nun es aber einmal „Deutsche Kunstausstellung" heißt, durfte nicht eine badische Kunstausstellung entstehn. Denn vor allem in Baden-Baden hat man nicht mit Besuchern zu rechnen, die die lokalen Verhältnisse übersehn und den Begriff der „Deutschen Kunstausstellung" danach einzuschränken wissen; sondern hier strömen nicht nur aus Deutschland, sondern aus der Welt zahlreiche Fremde zusammen, die geneigt sein könnten, aus dieser Ausstellung eine Ansicht über deutsche Kunst im allgemeinen in ihre Heimat mitzunehmen. In diesem Fall aber wären sie falsch berichtet: und das ist die Gefahr, von der ich sprach.

Die Veranstalter der Ausstellung haben nun freilich versucht, durch Einladungen an auswärtige Künstler das Bild der Sammlung möglichst allgemein deutsch zu gestalten. Wenn das nicht ganz gelungen ist, so liegt das daran, daß einmal aus anderdeutschen Gegenden nicht immer die Künstler vertreten sind, die sie charakterisieren könnten. Zum andern daran, daß man oft eine gewisse Uninteressiertheit der Eingeladenen darin bemerkt, daß sie unbedeutende oder doch solche Werke sandten, die kein Bild, vielleicht auch sogar ein schlechtes oder falsches ihres Schaffens geben. Sieht der Fremde z. B. die Kartoffelernte von Liebermann, wird er als Unbefangener wohl den Eindruck eines schönen und guten Kunstwerks mitnehmen, aber nichts von dem gesehn haben, was Liebermann seine bedeutende Stelle in der deutschen Kunst verschaffte. Solche Beispiele könnte man mehr als vereinzelt finden. Der dritte Grund eines nicht ganz erfüllten Programms ist die Beobachtung, daß gar zu viele Künstler enger heimischer Gemarkung das Bild der Ausstellung in eine bestimmte Richtung verschieben. Die Anzahl für sich böte freilich keine Veranlassung, sich daran zu stoßen; aber der Quantität entspricht nicht immer die Qualität, sodaß gar zu oft dort, wo ein gutes Bild die Augen auf sich lenkt, ein auswärtiger Künstler gezeichnet hat, während, wer sein Augenmerk auf die unbedeutenden oder schlechten Bilder lenken würde, fast immer in den Grenzen des Lands bleiben könnte.

Geht man von dem im Anfang Gesagten aus, ist das ja verständlich; denn während die Einladungen sich an Namen von Klang oder Distinktion wandten, nahm man daheim wohl zu viel Rücksicht auf die Bodenständigkeit. Und wenn dann auch die Jury mit ihrem Veto hervortreten konnte, wo die Kunst gar zu sehr maskiert erschien, so mußte doch, da vierhundertundfünfzig Werke zu wählen waren, ein gut Teil Mittelmaß übrig bleiben.

Wenn trotzdem das Bild der Ausstellung nicht unerfreulich ist, so ist das ein Verdienst der Hängekommission, die die Wände im Ganzen recht lebhaft gestaltete, wenn auch hier und da nicht zu verkennen ist, daß eine gute Absicht an unvorteilhafter Zwiespältigkeit der Ansichten zerschnitten wurde. So könnte man über die gar zu aufmerksamen Augen ruhig die Augenlider zu mildem Licht decken, wenn nicht eben dieser exponierte Posten für die Ausstellung, die eine ständige sein soll, gewählt wäre. Entweder ist das Programm falsch formuliert oder nicht ganz erfüllt worden. Eins von beiden nur ist möglich; eins von beiden muß wohl eine Korrektur erfahren, wenn die Ständige Ausstellung Baden-Baden neben den materiellen Interessen der heimatlichen Künstler auch die ideellen Forderungen, die die Vertreter des Publikums stellen zu müssen glauben, in der Zukunft erfüllen soll. R. S.

Der Olbrichbau in Düsseldorf,

das für die Warenhausfirma Leonhard Tietz errichtete letzte Werk des zu früh verstorbenen Künstlers, dessen Eröffnung Anfang April geschah, ist wohl näherer Betrachtung an dieser Stelle wert. Das soll im nächsten Heft geschehen. Über die gleichzeitig eröffnete Kunstausstellung in den Räumen des Warenhauses seien gleich heute einige Worte gesagt.

Es ist charakteristisch für die Entwickelung des Warenhauses auch in sozialer Richtung, daß die Kunst sozusagen zu seinen verschiedenartigen Artikeln aufgenommen wurde. Bei uns in Deutschland begann damit Wertheim in Berlin, und die bescheidene aber ernste Note seiner Kunstausstellung besiegte rasch die anfängliche Skepsis, die in der Verbindung der Kunst mit dem Warenhaus eine Entwürdigung oder doch eine abschreckende Deplacierung sah. — In Düsseldorf wurde die Ausstellung nicht auf so bescheidene Basis gestellt. Die unter der Leitung von Professor Billing und den Malern Clarenbach und Westendorp stehende Veranstaltung repräsentiert sich als Vertreterin der jungen Düsseldorfer Schule, die in ihren besten Mitgliedern auch über die heimischen Grenzen hinaus nicht mehr unbeachtet ist. Einige Gäste halfen die erste Ausstellung mannigfaltig gestalten. Doch wäre es vielleicht garnicht zu bedauern, wenn späterhin an dieser Stelle gerade die Düsseldorfer Künstler sich so reichhaltig wie möglich zeigten. Dann weiß der Fremde, wohin er zu gehn hat, um ein Bild von der dortigen Kunst zu gewinnen, und auch die Einheimischen könnten wohl eine solche ständige örtliche Kunstausstellung, in der kein Handlungkitsch zu finden ist, mit einem Dank annehmen, der zuletzt nicht ohne angenehme Folgen für die Künstler selbst sein wird. Freilich — gerade von den markantesten Vertretern der Düsseldorfer sollte dann auch niemand fehlen.

Die drei Räume sind schön und zweckmäßig: der erste in heller Täfelung für graphische Arbeiten bestimmt; der zweite mit schlichter, geschlossen goldener Decke, deren Reflex wohltuender auf die Wände zu wirken scheint als die gebräuchlichen weißen Lichtbrecher. R. S.

Karlsruher Kunst.

Unter dem, was der Kunstverein in den letzten Wochen von Werken hiesiger Künstler gebracht hat, war eine Kollektion von Arbeiten Ludwig Schmid-Reuttes von größerem Interesse. Schmid-Reuttes Stärke liegt vor allem in der Wiedergabe der organischen Konstruktivität und ornamentalen Linienschönheit des menschlichen Körpers. Auch besitzt er trotz einer oft tendenziös hervorgekehrten Betonung des Formalen von Haus aus eine entschiedene malerische Begabung; das beweist u. a. ein älterer Klassenakt, und das bricht in seinen letzten Studienköpfen wieder stärker durch, die ganz impressionistisch aufgefaßt sind und zum Teil recht feine Tonqualitäten aufweisen. Seine schwache Seite ist dagegen die kompositionelle Gestaltung. So monumental in sich die einzelne Figur geschlossen ist, dem Ganzen fehlt fast immer die Vollendung des Aufbaus, das Gleichgewicht der Teile. Deshalb wirken seine Studien besser, als seine ausgeführten Arbeiten; in ihnen stört das Fragmentarische weniger. Überhaupt darf man ihn nicht am einzelnen Werk messen, sondern muß sein Schaffen im Ganzen nehmen, wobei der hohe Ernst seines künstlerischen Strebens als ein Hauptgewicht seiner Wertung in die Wagschale fällt. Auch der Karlsruher Verein für Originalradierung hatte eine Kollektivausstellung veranstaltet. Die Hauptrichtungen der Karlsruher Graphik waren durch Conz, Volkmann und Schinnerer in charakteristischen Kollektionen vertreten. Wie immer, wirkte Schinnerers stark subjektive, visionäre Gestaltenwelt besonders eindrucksvoll. Nur möchte man wünschen, daß sich das lyrisch-malerische Element bei ihm nicht gar zu einseitig auf Kosten der formalen Durchbildung weiter entwickeln möge. Auch ein neues Talent hat sich angekündigt: H. Babberger, dessen Begabung in dem großen Reichtum der Phantasie, der Fruchtbarkeit an kompositionellen Gedanken liegt, dessen Formensprache aber noch der Reife und Abklärung durch ein strenges Naturstudium bedarf. K. Widmer.

Nachdem die Madonna mit der Wickenblüte

nunmehr durch Karl Voll nach einer genauen Untersuchung überhaupt als eine Fälschung des 19. Jahrhunderts erklärt wird, denkt man in Köln daran, eine Kommission von hervorragenden Sachverständigen zu berufen, um aus den angeblichen Werken der alten Kölner das auszusondern, was wirklich einer früheren Zeit als dem Anfang des 19. Jahrhunderts angehört. Da die Liste der Fälschungen alter Bilder wahrscheinlich oder sicher aus andern Museen sich noch vergrößern kann, bereitet sich eine praktische Revision der Kunstgeschichte vor, die jedenfalls an Überraschungen noch nicht das letzte geliefert hat. S.

Herausgeber: Wilhelm Schäfer, Verlag der Rheinlande G. m. b. H. Druck A. Bagel, Düsseldorf. Papier: J. W. Zanders, B.-Gladbach.
Alle für die Redaktion bestimmten Sendungen sind an den Herausgeber W. Schäfer, Vallendar, erbeten.
Für unverlangte Manuskripte und Rezensionsexemplare wird keine Verpflichtung übernommen.

Friedrich Keller:
Karrenumschüttender Erdarbeiter.

Friedrich Keller: Landschaft (1871).

Friedrich Keller.

Außergewöhnlich spät war es Friedrich Keller beschieden, eine selten starke und ursprüngliche Kunstbegabung in freier ungehemmter Betätigung entfalten zu können. Seine Jugendentwicklung erzählt die alte, oft so herbe und doch immer wieder so schöne Geschichte von der unbesiegbaren Kunstsehnsucht des wahrhaft Begabten, von dem unwiderstehlichen Schaffensdrang des wahrhaft Produktiven, die selbst über die ungünstigsten Lebensumstände schließlich doch triumphieren.

Als das jüngste von zehn Kindern eines Bauern und Weingärtners ist Keller am 18. Februar 1840 in Neckarweihingen bei Ludwigsburg geboren. Jahrelang mußte er als Dekorationsmaler sein Brot verdienen, bis er endlich im Alter von 27 Jahren das Ziel seiner Wünsche, die Kunstschule, erreichte. Unter Rustige und Neher lernte er von 1867 an in Stuttgart; 1871 zog er nach München, wohin ihm sein Studiengenosse Zügel vorangeeilt war.

In der Produktion der ersten Münchner Jahre dokumentiert sich Kellers starke malerische Begabung am eindrucksvollsten und überzeugendsten. Zunächst in einer Reihe von Landschaftsstudien, die in ihrer frischen, energischen, rein durch Mittel der Farbe wirkenden Malerei dem allgemeinen Niveau der Zeit weit vorauseilen, vielleicht eben deshalb, weil sich Keller um die zeitgenössische Landschaftsmalerei und die neuen Wege, die dort allmählich sich anbahnten, so gut wie nicht

Friedrich Keller: Flußbaggerer (1875).

bekümmerte. Die Selbstverständlichkeit, mit der sich ihm wie so Vielen im 19. Jahrhundert, die in gleichem Sinne an die Landschaft herangingen, die neue Malerei, lange ehe sie in die Allgemeinheit gedrungen, quasi von selbst ergab, ist immer wieder eine Tatsache von großem entwicklungsgeschichtlichem Interesse und ein bedeutsamer Beleg für die immanente Notwendigkeit entwicklungsgeschichtlichen Geschehens. Schon aus dem Jahre 1872 finden sich unter diesen Landschaftsimpressionen verschiedene Studien, zunächst ohne figürliche Staffage, in denen er der farbigen Schönheit und dem schwermütigen Ernst der Steinbruchlandschaft nachgeht. In Motiven aus den Steinbrüchen bei Polling beschäftigt ihn zum erstenmal das Thema, das späterhin die wichtigste Rolle in seiner Kunst spielen sollte.

Mit derselben naiven Frische ging Keller auch an die figürliche Malerei, die immer sein Hauptinteresse besessen hatte. Das erzählerische Element trat bei ihm trotz seiner Vorliebe für gegenständlich interessante Stoffe fürs erste noch durchaus zurück hinter der reinen Freude an der Erscheinung. Die gleich zu Anfang der siebziger Jahre entstandenen „diskutierenden Bauern" erregten deshalb bei ihrer Ausstellung im Münchner Kunstverein in gleicher Weise die Bewunderung der Kunstfreunde und des Publikums, bei jenen durch die schlagende Einfachheit der Figurendisposition und die breite, eminent tonschöne und formensichere Malerei, bei diesem durch die pointierte Witzigkeit der dargestellten Typen. Für Keller bedeutete der Ankauf dieser schnapstrinkenden „Dorfpolitiker" durch Defregger eine schöne Anerkennung. Wer dessen Interieur von 1875 auf der Jahrhundert-Ausstellung gesehen hat, weiß, was für ein ausgezeichneter Maler der Defregger von damals sein konnte, sobald er sich vom Erzählerischen freihielt. Dagegen war er als der Autor vielfiguriger Genrebilderzählungen durchaus kein wünschenswertes Vorbild. Und es lag nur zu nahe, daß Keller denselben Weg vom Maler zum Malerillustrator einschlug.

Merkwürdigerweise war es nicht seine spezifisch malerische Begabung, die ihn vom Genrebild rettete, sondern sein Trieb zur Malerei „großen Stils", die schon immer das höchste Ziel seiner Wünsche gewesen war. Dadurch erklärt sich auch die schwer begreifliche Tatsache, daß er nach solchen Proben eines ausgezeichneten Könnens abermals als Lernender in die Münchener Akademie eintrat.

Friedrich Keller: Karren in Sonne (Studie 1872).

Noch blühte die Schule der Historienmaler; Piloty war um jene Zeit Direktor der Akademie geworden; W. von Lindenschmit stand auf der Höhe seines Ruhms. Dieser, Piloty an malerischen Fähigkeiten weit überlegen, zog ihn an; vor allem hoffte er seine Kenntnisse in der traditionellen Figurenkomposition unter ihm zu vermehren.

Aber das Bedürfnis nach einer Malerei, die ihre Anregungen aus der Natur und nicht aus der Geschichte holt, war schließlich doch zu stark in ihm, als daß er es hätte auf die Dauer unterdrücken können. Die Steinbrüche in Polling suchte er immer wieder auf, und aus den Studien, die er von dort heimbrachte, bildete sich ihm allmählich eine neue Welt originaler Bildvorstellungen. Mehr und mehr fesselt ihn an Stelle des Landschaftlichen der Arbeiter. Erstaunlich ist an diesen Studien vor allem, mit welcher Treffsicherheit Keller in Motiven verschiedenster Art die Probleme des Freilichts, der direkten Sonnenbeleuchtung anzupacken versteht. Die zusammenfassende Vereinfachung der Einzelformen im Sinne einer geschlossenen Impression und zugunsten der Lichtwirkung des Natureindrucks gelingt ihm scheinbar mühelos. Seine prachtvoll energische und tonwahre Malerei erinnert in diesen Jahren gelegentlich an gleichzeitige Werke Liebermanns.

Sieht man übrigens, wie organisch, selbstverständlich und schrittweise bei Keller aus dem Interesse an der Steinbruchlandschaft dasjenige für den Steinarbeiter herauswächst, wird man nicht ohne unwillkürlichen Spott des Mißbrauchs gedenken können, der mit dem Begriff künstlerischer Beeinflussung so oft getrieben wird. Wer würde nicht in Kellers Fall auf Courbet hinweisen wollen, der bekanntlich auf der Münchner Ausstellung von 1869 sein Steinklopferbild gezeigt hatte. Aber fast noch weniger als Leibl würde der schwerblütige Schwabe Keller von dem großen Franzosen irgend etwas übernommen haben, das sich nicht allein und rein aus der eigenen Begabung ergeben hätte.

Mit dem Steinbrecherbilde von 1878, das die Hamburger Kunsthalle besitzt, versucht Keller nun zum erstenmal, seine Arbeiterstudien in großem Format auszugestalten und unternimmt damit einen kühnen Schritt in die schwersten Probleme der modernen Malerei. Figurenkomposition und Landschaft; freischaffendes Gliedern und Aufbauen einerseits, die Luft-Lichtmalerei eines ausgebildeten Impressionismus andrerseits. Aber die starke Einheit einer rasch entworfenen Skizze des-

selben Bildinhalts (im Besitze Defreggers) vermochte er im großen nicht zu bewahren; die Schule des Historienmalers stand ihm im Wege, und noch wagte er nicht, seine impressionsgemäße Landschaftsgestaltung in gleicher Konsequenz auf die Figurenszene zu übertragen.

Jene durch die neuen malerischen Ziele notwendig gewordene Umwandlung der Sehweise, welcher Lindenschmit, obwohl er ihr Wesen erkannt hatte, nicht mehr folgen konnte, ergab sich Keller in einfacheren Aufgaben immer wieder von selbst. Wenig später als das Hamburger Bild ist das prachtvolle Interieur von 1879 entstanden, das hohe, grauweiß gekalkte Wände mit dunkelfarbig alten Möbeln und Bildern in einer farbigen Einheit von mächtigem Leben verbunden zeigt. Trotzdem sollten noch fast zwei Jahrzehnte vergehen, ehe er diese Sehweise in gleicher Konsequenz auf seine großfigurigen Werke anzuwenden fähig war. Eine Reihe zum Teil überlebensgroßer Schmiedebilder aus den achtziger und neunziger Jahren sind eindrucksvolle Zeugen dieses Ringens.

In den achtziger Jahren verwischen sich die Richtungslinien der Kellerschen Kunst verschiedentlich. Die christliche Stoffwelt hatte ihn immer beschäftigt. Neben Motiven verschiedener Art ist da in erster Linie eine vornehm komponierte Grablegung zu nennen (1884), auf der Keller, der inzwischen eine italienische Reise gemacht, alle Reize einer an Tizian geschulten Palette zeigt, ohne daß er doch dem Ganzen den Charakter eklektischer Nachempfindung und der Malerei die schwerflüssige Unstofflichkeit hätte nehmen können. Auch später hat Keller in der Behandlung christlicher Themen den flauen Kolorismus der Historienschule und ein gewisses Bühnenpathos nie ganz überwunden.

Um so bedeutender wirkt nach diesem Intermezzo seine weitere Entwicklung. Seine Farbe wird lichter, seine Anschauung gefestigter und unmittelbarer, zugleich sein Pinselstrich immer breiter und sicherer, die Bildausschnitte immer konzentrierter. Mehr und mehr werden die koloristischen und kompositionellen Elemente aus der Schule des Historienmalers ausgeschieden. In einer kaum unterbrochenen Studienfolge gewinnt er sich mehr und mehr die Kraft innerer Anschauung, auch große und größte Formate mit Leben zu füllen; und durch seine absolute Beherrschung des Figürlichen kommt er zu einer immer stärkeren Ausdruckskraft der Bewegungsfunktionen seiner Gestalten.

So geben denn auch Kellers späte Arbeiterbilder, z. B. der karrenumschüttende Erdarbeiter von 1905, den stärksten Eindruck seiner Kunst. In wahrhaft monumentaler Größe erhebt sich die Silhouette dieser Einzelfiguren gegen den Himmel, umflossen von Luft und Licht, Landschaft und Mensch zu einer machtvollen Einheit verschmolzen, sodaß man die rauhe Atmosphäre dieser nackten Erde, dieser sonndurchglühten Steinwüsten einzuatmen glaubt. Und ebenso erschöpfend bringt Keller in den ungesucht heroischen Bewegungsmotiven seiner besten Zeichnungen das mächtige Kraft- und Formgefühl zur Geltung, das die Schönheitswerte aller zugleich gesteigert angestrengten und sicher beherrschten Körpertätigkeit ausmacht.

Die Generation von heute, der ein gesundes Verhältnis zu den von der Natur selbst gestellten Problemen der Farbe und Form von vornweg mitgegeben wird, kann nur mit Ehrfurcht zu einer Lebensleistung emporblicken, wie sie auf dem Gebiet des Figurenbildes Kellers Durchringen von der Historienerzählung zur reinen Malerei bedeutet. Daß die Hamburger Sammlung neben der Stuttgarter die einzige ist, in welcher Keller vertreten ist, daß ferner von seiner Kunst außerhalb Stuttgarts kaum mehr bekannt ist als dieses Steinbrecherbild der Hamburger Kunsthalle, das Lichtwark in die Berliner Jahrhundertausstellung 1906 gebracht hat, ist eine beschämende Tatsache. Wohl waren damals vor Kellers Bild viele überrascht, daß hier, lange ehe man von Meunier gewußt, ein Deutscher mit leidenschaftlichem Ernst in die Welt des Arbeiters sich versenkt hatte. Doch ein weitergehendes Interesse für Keller konnte das von Liebermann als geniales Werk bezeichnete Bild nicht erzwingen.

Hoffentlich findet die Feier des siebzigsten Geburtstages, dem Friedrich Keller entgegensieht, auch über die Grenzen seines engeren Vaterlandes hinaus festliche Teilnahme. Und die deutschen Museen mögen sich erinnern, daß es hier noch eine Schuld zu bezahlen gilt!

Hans Otto Schaller.

Friedrich Keller:
Diskutierende Bauern (1872).

Friedrich Keller:
Kohlestudie.

Friedrich Keller:
Steinbrucharbeiter (1879).

Friedrich Keller:
Interieur (1879).

Gartenschmuck aus Terrakotta. Modelle: Bildhauer Karl Huber Offenbach, und Heinrich Jobst, Darmstadt.

Die keramische Manufaktur des Großherzogs von Hessen.

Als vor nunmehr anderthalb Jahrzehnten die erwachende modern-kunstgewerbliche Bewegung der Zeit einer lächerlichen und schwächlichen Nachahmung und Scheinkunst ein erfreuliches Ende bereitete, hat sie sich doch — wie noch jede Neuerungsbestrebung — vor Einseitigkeit und vorwärtsdrängender Hast nicht zu bewahren gewußt.

Die neue Gesinnung kam zunächst mit rechter Kraft nur der Umbildung unserer Wohnhausgestaltung und der Möbelfabrikation zugute. Dagegen wurden andere Dinge und darunter vielfältige, die von alter Zeit eine wohlgegründete künstlerische Kultur in sich trugen, wohl einmal in Spiel und Laune flüchtig aufgegriffen, danach aber wieder verlassen und vergessen. So bleibt noch viel Ernte einzuheimsen, wozu die Aussaat langsam reift. Da brauchen wir das Wort „dekorativ" in jedem Gespräch über handwerkliche Kunst und können doch nicht leugnen, daß insonderheit die Malerei und die Bildhauerei zu geschlossenen, großen dekorativen Wirkungen außerhalb einer mächtige Formen gebenden und heischenden Monumentalkunst noch kaum gelangt sind. Als ob frühere Zeiten sie nicht auch in Zusammenhängen für den kleinen Raum genutzt hätten. Je mehr die Technik Mittel und Möglichkeiten der Materialverwendung liefert, um so reicher und dringender werden die Anforderungen an alle schmückenden Künste werden. Es ist kein Zweifel, daß an diesem Zukunftswerk in erster Linie die Keramik einen vollen und würdigen Anteil haben wird. Zumal die neue Technik des mehr und mehr verwendeten Eisenbetons arbeitet in der Materialverbindung bis jetzt ja geradezu widersinnig, wenn sie ihr stählernes Gerüst mit Hausteinen verkleidet, denen in dieser Nutzung gar keine konstruktive Bedeutung zukommt.

Porträtmedaillon aus Terrakotta, 1/6 nat. Gr. Modell: Bildhauer Heinr. Jobst, Darmstadt.

Nun weisen die ersten Versuche mit der für umfassenderen Gebrauch erst zu schaffenden Baukeramik bereits einen guten Weg. Mit ihnen fallen die erneuten Hinweise auf den Wert der großen Vorbilder der assyrisch-babylonischen Kultur zusammen, fällt zusammen die sich vertiefende und ausbreitende Kenntnis der dekorativen keramischen Architektur der alten Perser und der Araber. Somit bedarf es keiner besonderen Begründung, wenn hier einmal von einer Werkstatt gesprochen werden soll, die mit ihren Leistungen schon eine gewisse Führerschaft in dies Gebiet hinein gewonnen hat.

Die Errichtung der keramischen Manufaktur in Darmstadt ist aus der eigenen Entschließung des kunstfreundlichen Großherzogs Ernst Ludwig erwachsen. Professor Scharvogel ist der Leiter, als Mainzer ein hessisches Landeskind und schon vor Beginn seiner Darmstädter Tätigkeit bekannt und gerühmt als Inhaber einer keramischen Anstalt in Obersendling bei München, deren Scharffeuer-Steinzeug in den deutschen Fachkreisen, besonders auch auf der Pariser Weltausstellung 1900, als ausgezeichnet anerkannt worden war. Scharvogel gab seiner Ware in rastloser Versuchsarbeit ihren Eigenwert. Er bildete zunächst nur Gefäße mit geflammtem Glasurüberzug und fand für die Leitung des Brandes, dessen Glutgase die in der Glasur enthaltenen Metalloxyde gewissermaßen lösen müssen, neue Möglichkeiten des Verfahrens.

Es ergab sich eine glückliche Wirkung aus dem reinen Material. Fläche und Überzug waren fest verbunden, und die Musterung wie die Farbe lediglich das Werk des Feuers. Das schuf ein fleckiges und streifiges Gerieſel, in jedem Einzelstück ein ungemein bewegtes Spiel des mattglänzenden Tones, der, ganz aus sich und ohne jede künstliche Nacharbeit geworden, an das milde und warme Leuchten der Halbedelsteine erinnerte. Dies schon aus der Mühe der Münchener Jahre

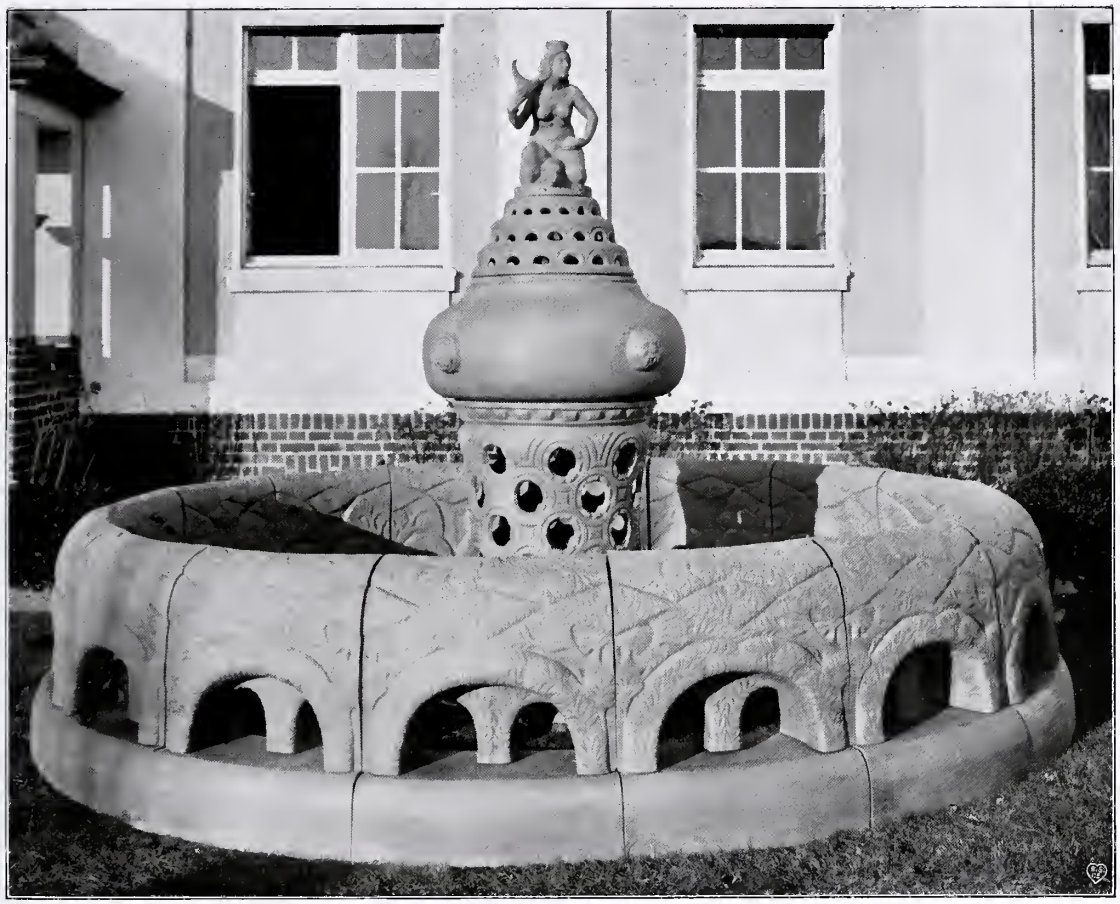
Wandverkleidung einer Wartehalle mit Fliesen und plastischen Verzierungen aus glasiertem Steinzeug.
Plastik: Bildhauer Karl Huber, Offenbach.

gewonnene Resultat wurde in der größeren Darmstädter Anstalt erst recht ausgenutzt. Auch zur weiteren Ausbildung der sogenannten Scharvogelfliese, kleiner Kacheln mit geflammtem Email-Überzug auf der glatten Fläche, führte die erste Arbeit in Darmstadt. Damit wurde ein äußerst reizvolles Schmuckmittel zu verschiedenster Verwendung geliefert. Denn diese Kacheln sind bei allem koloristischen Reichtum ohne jede Vordringlichkeit. Sie stehen im Ton zu jeder Fassung. Jede Holzverkleidung, jeder Beschlag aus patiniertem Metall verträgt ihre Einfügung, ihre Auflage.

Die verflossene hessische Landesausstellung hat namentlich in der Wartehalle für Bad Nauheim die Anwendung dieser Scharvogelfliesen veranschaulicht und auch schon ihren weiteren, inzwischen geschehenen „Ausbau", möchte man sagen, zu richtig plastischem Kachelwerk in Probestücken vorgeführt. Dabei handelt es sich um Heraustreten der figürlichen Bildung im Relief vor dem Grund. Eine einfarbige Fläche wechselt mit geflammter Musterung. Die jüngsten Versuche der Art sind ausgezeichnet gelungen und sie stellen nun auch diese ganze Technik an den Anfang des neuen Werkes, von dem in der Einleitung die Rede war und an dem die hessische Manufaktur schon hervorragenden Anteil gewonnen hat, der Erneuerung der Baukeramik. In den schon vorgebrachten Gründen, sie zu fordern, tritt mit nachdrücklicher Kraft noch ein rein praktischer. Es ist zur Tatsache geworden, daß das Hausteinmaterial unserer Häuser vornehmlich der von Verputz freien großen öffentlichen und monumentalen Bauten in unserer allgemein gebräuchlichen Steinkohlenfeuerung einen wirklichen Todfeind gefunden hat. Es ist der Schwefelgehalt der Steinkohle, richtiger die bei der Verbrennung entwickelte schweflige Säure, die in die Luft übergeht und mit ihr überall Zutritt hat. Sie setzt sich an den Steinen der Bauten und Denkmäler fest und verwandelt sich dort in ätzende Schwefelsäure.

Blumenkübel aus Terrakotta.
Modell: Bildhauer Karl Huber, Offenbach.

Die nicht anzuzweifelnde Autorität des berühmten Leipziger Chemikers Professor Osthaus tritt



Springbrunnen aus Terrakotta. Modell: Bildhauer Heinr. Jobst, Darmstadt.

nach des Gelehrten umfassenden Spezial-Untersuchungen für die Richtigkeit dieser erschreckenden Entdeckung ein, von der die erste Kunde nach einer Prüfung des Steinwerks am Kölner Dom in weite Kreise gedrungen ist. Professor Osthaus hat auch bereits auf ein Mittel der Abwehr solch drohender Gefahr wenigstens für die Bauten der Zukunft verwiesen: auf die Notwendigkeit einer Verwendung absolut wetterharten Materials. Vielleicht ist dies in der von Scharvogel nach neuem Verfahren hergestellten Terrakotta der hessischen Manufaktur gefunden. Zu den Versuchen mit ihr hat zuerst Großherzog Ernst Ludwig angeregt. Er dachte an die Arbeit guter Schmuck- und Gebrauchsgefäße für Gartenanlagen, und solche wurden auch zuerst gebrannt. Danach erst kam der Auftrag der staatlichen Baubehörde für den keramischen Schmuckhof in Nauheim, wie ihn die Darmstädter Ausstellung gezeigt.

Es gelang die Herstellung eines unporösen, wetterbeständigen Scherbens durch die rechte Mischung von Eisen und kalkhaltigem Ton. Die Farbe gab der Brand durch sich: ein rötliches Gelb, ähnlich dem der antiken Terrakotta und der in Italien seit dem vierzehnten Jahrhundert verwendeten. Der volle warme Ton stimmt ausgezeichnet zum lebhaften Grün der Gärten und wirkt auch im stets wechselnden Lichte unseres nordischen Himmels mit erfreulicher Lebhaftigkeit. So ist vor allem für die italienische Einfuhrware ein vollgültiger Ersatz im deutschen Lande geschaffen, dazu ein Besitz guter, wohl an die Tradition angeschlossener, aber doch selbständiger Formen und technisch ein Stoff von ausgezeichneter Feinheit des Korns. Mit Schrecken nur mag man an die Massenfabrikation des unechten „Terrakottaersatzes" denken, der noch heute nicht völlig aus dem Handel verschwunden ist. Noch wäre vom Bildschmuck der Einzelstücke zu sprechen. Die Bildhauer Heinrich Jobst in Darmstadt und Karl Huber in Offenbach haben ihn geschaffen, und aus den Abbildungen ergibt sich ohne weiteres der bei solch ersten Versuchen unzweifelhaft richtige

Blumenkübel aus Terrakotta.
Modell: Bildhauer Karl Huber, Offenbach.

Scharffeuer-Steinzeug nach Entwürfen von Professor Scharvogel, Paul Galte, Karl Huber.

Grundsatz der Wahl klarer und mit bestimmter Kraft gegebener Formen sowohl in den Ornamenten wie in den Figuren. Schmückende Füllung einer begrenzten Fläche, das ist in jedem Fall die Absicht, und sie stellt jedes Einzelwerk heraus.

Die Anerkennung der von der hessischen Keramikmanufaktur mit bestimmter Erwägung des Zieles geleisteten Arbeit beginnt sich zu festigen und zu mehren. Das verheißt eine frohe Aussicht in eine kommende Zeit der voranschreitenden Schätzung und stärkerer Inanspruchnahme der keramischen Kunst in architektonischen und dekorativen Aufgaben. Man darf die Verwirklichung der damit verknüpften Hoffnungen nicht nur für den Erfolg der Darmstädter Anstalt wünschen, für ihren Gründer und ihren Leiter, sondern auch für den Fortgang einer guten und von den Zeitforderungen selbst gebotenen neuen Bewegung der für Bedürfnisse des Lebens angewandten Kunst.

Prof. H. Werner-Bensheim.

Blumenkübel aus Terrakotta.
Modell: Bildhauer Karl Huber, Offenbach.

Totalansicht der Großherzogl. Keramischen Manufaktur in Darmstadt.

Erbauer: Th. Lehmann und G. Wolff, Halle a. S.

Dekorative Füllung aus Terrakotta. Modell: Bildhauer Heinr. Jobst, Darmstadt.

Kamin: Verkleidung mit Fliesen und Kachelwerk aus glasiertem Steinzeug.

Alter Geisplatz gegen Osten.

Geisplatz gegen Osten.

Der Neubau der Stuttgarter Altstadt.

Stuttgart war im 18. Jahrhundert eine der schönsten Städte Deutschlands. 1787 schreibt C. L. Junker, die herzoglich württembergische Residenz nähere sich immer mehr dem letzten Punkte ihrer Vollendung, und Goethe sagt, Stuttgart liege zwischen sanften Gebirgen in einem ernsthaften, wohlgebauten Tal sehr anmutig da; „unten sieht es einer Landstadt, in der Mitte einer Handelsstadt und oben einer Hof- und wohlhabenden Partikulierstadt ähnlich". Damals hatte Stuttgart 23000 Einwohner; seine Anlage entsprach den natürlichen Bodenverhältnissen; man hätte nur so weiterbauen müssen, um aus diesem Orte, der aus einem tiefen Talkessel rings an den Berglehnen emporzusteigen begann, eine entzückende Gartenstadt von einzigartigem Reiz zu machen. Leider fehlte in Stuttgart im Beginn des 19. Jahrhunderts ein Mann, der, wie König Ludwig in München, die künftige Entwicklung voraus sah. Ohne Plan fügte man hier ein Quartier, dort einen Straßenzug an, bedeckte ganze Berge mit schachbrettartigen Häuserblöcken, die auf ebenem Gelände, wie in Mannheim, seinerzeit ganz am Platze waren, errichtete oben auf dem Kamme der Berge, wo der Blick meilenweit ins Land hinaus geht, in geschlossener Bauweise fünfstöckige Häuser, die sich gegenseitig die Aussicht sperrten; und heute ist Stuttgart mit seinen 300000 Einwohnern eine wildgewachsene Großstadt. Erst in den allerletzten Jahren trat, hauptsächlich unter der Einwirkung Theodor Fischers, des größten Städtebaumeisters unserer Tage, eine Wandlung zum Besseren ein. Leider viel zu spät; denn die Hänge, die den Stuttgarter Talkessel auf seiner Innenseite einfassen, sind schon zum größten Teile bebaut. Das wundervolle Bild von den Höhen hinab auf die Stadt ließ sich nicht zerstören. Eine Aussicht aber aus der drückenden Enge der endlosen Steinwüsten des 19. Jahrhunderts hinauf in die Weinberge und Wälder gehört zu den Seltenheiten.

Nur etwas hat das 19. Jahrhundert fast unberührt gelassen, die eigentliche Innenstadt unten auf der Talsohle mit ihrem durchaus in den Rahmen der schwäbischen Reichsstädte passenden Charakter, ihren winkligen Gäßlein und Plätzen und der breiten, stolzen Hauptstätterstraße, einer der köstlichsten Schöpfungen der älteren Baukunst. Und noch etwas: die unmittelbar anstoßenden Quartiere mit ihren vornehmen Patrizierhäusern aus dem späten 18. Jahrhundert, Bauten von einer so stolzen Einfachheit und Behäbigkeit und so klaren Verhältnissen, daß man in Deutschland nicht leichtlich etwas Besseres findet. Erst das beginnende 20. Jahrhundert hat hier mancherlei zerstört. Vor allem dem neuen Rathausbau ist ein beträchtlicher Teil der malerischen Altstadt zum Opfer gefallen. Dieses Gebäude hätte sich, zumal durch stärkere Gliederung der Außenfronten, seiner Umgebung besser anpassen dürfen. Der Fehler der ungenügenden Rücksichtnahme auf die Umgebung nun wurde bei dem soeben vollendeten Neubau der rückwärts an das Rathaus grenzenden Altstadtbezirke auf das glücklichste vermieden,

Aus der abgebrochenen Altstadt.

Geisstraße gegen Westen.

und damit ward in Stuttgart endlich wieder einmal ein künstlerisches und für ganz Deutschland vorbildliches Werk des Städtebaues geschaffen.

Der Ausgangspunkt für das Unternehmen lag auf dem Gebiet der Hygiene und Volkswohlfahrt. Der Mangel guten Trinkwassers und einer Abwasserklär-anlage, der sich selbst in den neueren Quartieren empfindlich geltend macht, mußte in der schmutzigen und enggebauten Altstadt für den Fall des Ausbruches einer Seuche zu den schlimmsten Befürchtungen Anlaß geben. Da eine Beseitigung der genannten ganz Stuttgart betreffenden Hauptmißstände in absehbarer Zeit nicht möglich sein wird, so galt es wenigstens, das am meisten gefährdete Gebiet durch Zufuhr von Luft und Licht zu sanieren. Damit konnte man zugleich das ewig drohende Gespenst einer schweren Feuersbrunst in dieser aus alten, ineinander geschachtelten Holzhäusern bestehenden dunkelsten Gegend der Stadt für immer verscheuchen. Der Vater des Gedankens war der Vorstand des Vereins für das Wohl der arbeitenden Klassen, Dr. Eduard von Pfeiffer. Er betraute den Architekten Karl Hengerer mit der Ausarbeitung eines Grundplanes für die Neubebauung der Altstadt, und dieser Plan wurde in der kurzen Zeit vom April 1906 bis zum April 1909 dank der Opferwilligkeit Pfeiffers, seines Vereines und der Stadtbehörden in die Wirklichkeit umgesetzt.

Es bestand für den ganz der modernen Schule angehörenden Architekten kein Zweifel, daß es sich nicht darum handeln könne, die reizvollen alten Gassen durch ein Netz regelmäßiger neuer Straßen zu ersetzen. Vor allem lag da im Mittelpunkte des Viertels ein trauliches Flecklein, der Geisplatz. Es war für Hengerer eine ausgemachte Tatsache, daß er im Grundrisse tunlichst erhalten werden müsse. Daraus ergab sich mit einer gewissen Notwendigkeit auch die Wiederverwendung der übrigen Straßenzüge. Sie wurden nur sämtlich auf das Doppelte, zuweilen nahezu Dreifache erbreitert; da aber den anspruchsvollen Lichtfanatikern von heute selbst elf Meter noch schmal erscheinen, so kam der Künstler auf den guten Gedanken, einige der Häuser schief zu den Gassenfronten zu stellen, wodurch er kleine, durch Mauern von der Straße abgetrennte Vorhöfe gewann, deren Bodenfläche zwar zum Haus gehört, deren Luftraum aber zugleich zur Verbreiterung der Straße beiträgt.

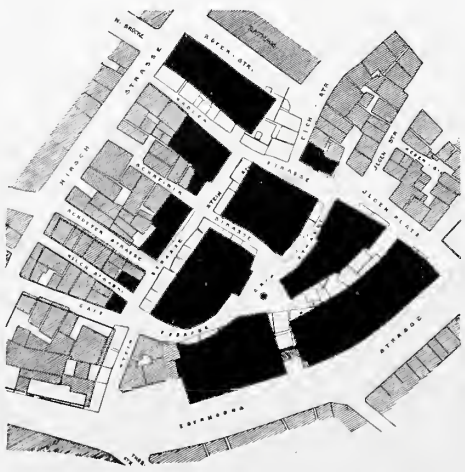
Es traf sich günstig, daß auf der Südseite des Viertels, schon auf ansteigendem Gelände, einer der breitesten Straßenzüge der Innenstadt, die Eberhardstraße hinläuft, die hier gerade durch den „Häfelesmarkt" platzartig erweitert war. Diesen Markt gab die Stadt dem Architekten im Austausch gegen das Gelände, das er für die Straßenerbreiterungen in der Altstadt opferte. Und damit wurde es möglich, an der Eberhardstraße einige mächtige Geschäftshäuser zu errichten, die wiederum die finanzielle Grundlage für die Ausführbarkeit des ganzen Unternehmens lieferten. Diese Geschäftshäuser bilden zwei durch einen den Zugang zum Geisplatz überwölbenden Bogen verbundene Baublöcke. Von ihnen besteht der eine aus mehreren Gebäuden, die trotz den weit auseinandergehenden Wünschen der einzelnen Besitzer architektonisch geschickt zusammengefaßt sind. So sind sie ein wirksames Gegengewicht gegen den andern Block, der als ein einziges modernes Geschäftshaus von Grund aus einheitlich gestaltet ist. Dieser sogenannte „Eberhardbau" ist ein prächtiges groß-

Aus der abgebrochenen Altstadt.

Geisplatz gegen Norden.

zügiges Werk mit in der Hauptsache symmetrischer Grundrißgestaltung und einer wuchtigen, gut gegliederten steinernen Fassade. An seiner Ecke gegen den Verbindungsbogen hin ist eine Nische ausgespart, die ein Brunnen von Habich und eine Linde schmücken werden. Die Rückseite gegen eine der engen Altstadtstraßen stuft sich terrassenförmig und mit Höfen ab, die wieder dazu dienen, die Straße breiter und luftiger zu gestalten. Hoch und schlank steigt aus ihrer Mitte der Turm empor, der in seinem Innern den Aufzug birgt.

Durch den Bogen zwischen den beiden Geschäftshäusern nun gelangt man in den Mittelpunkt der ganzen Anlage, den Geisplatz, der in seiner Neugestaltung gegen früher noch gewonnen hat. Obwohl die Effekte der „altdeutschen" Bauweise der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts durchaus vermieden sind, macht der Platz einen so heimeligen Eindruck, als ob er von Anfang an niemals anders ausgesehen hätte. Schuld sind vor allem die unregelmäßigen und in ihrer Unregelmäßigkeit ganz selbstverständlich wirkenden Grundrisse der Gassen, die im Aufbau die dem Auge so wohlgefälligen Überschneidungen und die dadurch verursachte Geschlossenheit der Anlage bewirken, schuld sind aber auch hundert wohldurchdachte Einzelheiten, der Wechsel der Giebel- und Erkerformen, der trotz der äußersten Einfachheit der nun natürlich massiv aus Stein erbauten Häuser noch möglich war, die Anlage von Freitreppen, von Arkaden, das Anbringen von plastischen und malerischen Werken an geeigneten Stellen. Zumal der kleine Märchenbrunnen von Zeitler gibt dem Plätzlein eine köstliche Zier; aber auch manche andere Figur oder ein Ornament des gleichen Künstlers an irgend einem der Häuser trägt zum Ganzen ein unentbehrliches Teil bei. Geht man von dem Platze in eine Seitenstraße, so überraschen wieder neue Feinheiten. Hier hat Haug zwei Fassaden mit Fresken geschmückt, an einer dritten sieht man eine lustige Zechergesellschaft von Hötzer gemalt. In dieser Gasse hat Hengerer, der am ganzen Werke von zwei jüngeren Architekten, Mehlin und Reising, unterstützt ward, nicht mehr alles geschaffen, sondern teilt sich mit andern Architekten, wie Bonatz, Dollinger, Eisenlohr und Weigle in die Arbeit. Doch sind auch hier, dem ursprünglichen Plane gemäß, einheitliche Straßenbilder entstanden. Den feinsten Reiz aber werden alledem die Blumen geben, die in bunten Farben im Sommer jedes Fenster schmücken werden.



Sanierungs-Projekt der Altstadt.

Ein märchenhafter Zauber liegt über dieser neuen „Altstadt". Sie hat etwas unendlich Beruhigendes und Herzerquickendes. In ihren Gassen gewinnt man den Glauben an eine moderne, organisch aus der vergangenen Kunst herausgewachsene architektonische Kultur wieder, den man, wenigstens in bezug auf Stuttgart, schon verloren hatte.

Julius Baum.

Thedje Soetbeer. Von Adolph Köster.

Ihr Kutscher riecht nach dem Pferdestall. Das ist nicht zu bestreiten. Und auch dies ist zuzugeben, daß sie oft, vielleicht sehr oft den Anschluß an den Theaterzug versäumt. Und daß überhaupt ihr Tempo behäbiger ist als das des dicken Bäckers Thorwaldsen. Ja, man kann ruhig sagen, wenn am jüngsten Tage die kleine Pferdebahn von Marylund Rechenschaft ablegen soll über ihr irdisches Tun, dann wird sie verlegen wie ein hebräisches Jod vor dem Richter des Alls stehen und schuldbewußt und ohne Widerspruch ihr Urteil in Empfang nehmen. Das kann man jetzt schon sicher sagen. Aber ebenso sicher kann man hinzufügen, daß in jenem Augenblick tausend Seelen von Marylund sich erheben werden und um Gnade für sie flehn. Tausend und noch viel mehr. Denn alle, die jemals in Marylund heimisch wurden, sind in seine kleine Pferdebahn verliebt. Und die härtesten Scheltworte, die sie des verpaßten Anschlusses wegen um sieben Uhr gegen diesen unansehnlichen Ruckelkasten werfen, sind rein gar nichts gegen das Übermaß des Lobes, das sie ihm spenden, wenn er sie abends 11 Uhr 7 Minuten Straße für Straße sicher und würdebewußt in ihre Behausungen wirft. Diese kleine Pferdebahn ist wirklich nichts anderes als die wandernde Seele von Marylund. Und was für eine Seele. Wenn einer aus Marylund verbannt würde und nun in der Ferne begänne, es von tiefster Seele zu hassen und gegen Marylund zu wüten — diese kleine Bahn würde ihm immer dazwischen kommen. Sie würde ihn zum Lächeln reizen und ihn so aussöhnen. Wir sagen, wenn die kleine zersprungene Orgel in Vogelsberg Bach spielt, das ist garnichts dagegen.

Wenn wir nunmehr unsere Blicke allein auf den Schaffner dieses Bähnleins richten, so sollt ihr nicht glauben, daß das Übrige an ihr nicht wert wäre der Beredung. Gott soll uns strafen: Jedes Rad an ihr lohnt ein Gedicht. Und der Kutscher Haesloop eine ganze Novelle. Und wenn ihr uns Zeit gäbet, wir wollten euch aus einer Zwanzig-Minuten-Rundfahrt der kleinen Pferdebahn ein richtiges Romanbuch schreiben, mit Handlung und Höhepunkt und tragischer Katastrophe. Solche Bahn ist es. Und wir brauchen dazu nicht einmal die Neun-Uhr-Fahrt, mit der die Mädchen aus Marylund zur Stadt fahren, und auch nicht die Mittagsbahn, die schwer ist von dem Geklatsche der Marylunder Frauen. Vielmehr gilt dies Angebot für jede schläfrigste Nachmittagstour im Hochsommer. Solche Bahn ist es.

Wenn wir nun gleichwohl Thedje Soetbeer heute eines Sonderblickes würdigen, so hat das seine guten Gründe. Nämlich er hat vorgestern die Siebzig überschritten, und so sicher die blauen Äderchen an seiner Nase jährlich zahlreicher und dicker werden, so sicher wächst die Möglichkeit, daß wir eines Tages im Marylunder Tageblatt auf jene schwarzumränderte Annonce stoßen. Die kleine Pferdebahnglocke wird dann auch weiterhin vor den Häusern bimmeln. Und die Räder werden nach wie vor in den Schienen quietschen, wo es zum Charlottenwäldchen abbiegt. Aber Thedje Soetbeers weißer Bart wird dann nicht mehr im Winde wehen. Und wenn man von ihm redet, so wird es in Legenden geschehn. Darum möchten wir ihm eins singen, solange die Sonne von Marylund noch in seinen müden Augen spielt.

Thedje Soetbeer war von Jugend auf für das Feine gewesen. Wenn Gesellschaft war auf dem Gut, und sein Vater die Gäste von der Bahn herankutschierte, dann standen zwar alle Kinder des Gutes hinter den Bäumen, die schönen Frauen zu sehen. Aber bei Thedje Soetbeer war es mehr als Neugier. Thedje Soetbeer verachtete die Mädchen seines Standes, weil ihre Zöpfe so steif vom Kopf abstanden und ihre Strümpfe nicht glatt und dünn waren. Dafür freute er sich schon im Frühjahr auf die Sommerferien, wenn die Töchter des Gutes mit ihren Freundinnen zu Besuch kamen, und er, sauber gebürstet und hie und da vielleicht ein wenig extra geschmückt, ihre Koffer tragen durfte und zuweilen auch sie rudern auf dem langen Mühlteich. Ob in den Soetbeers ein altes Tröpfchen herrschaftlichen Blutes rann, das sich in Thedje zu neuem Wirken entschloß (denn die beiden alten Soetbeers waren stumpf und steif), oder ob die Seele Thedje Soetbeers zu den flüchtigen Neubildungen gehörte, die sich um Blut nicht scheren und ihr Wesen aus ihrer Umgebung saugen, wer vermag das zu sagen. Wir wissen nur von jenem Sonnabend im Juli, wo er sich die gelben Handschuhe angeschafft hatte, und daß er, der sonst so lustig war, weinte, da die Mädchen allein rudern wollten, und daß er wirklich immer mehr wie ein kleiner städtischer Galan aussah und immer höflicher und liebenswürdiger gegen die Frauen sich betrug; und wenn auch die Töchter des Gutsherrn nur in ihren entferntesten Gesprächen seiner gedachten, so war doch die Tatsache nicht zu bestreiten, daß Pastors Lisbeth und Lehrers Marie nicht nur einmal wöchentlich seinetwegen auf den Gutshof kamen. Thedje Soetbeer war eine Frohnatur. Er war sogar ein Leichtfuß und oberflächlich. Er war so, daß der Sohn des Pächters, der mit seinen vierzehn Jahren sehr traurige Gedichte schrieb, sich im Gespräch mit der Gutstochter über ihn höhnisch lustig machte. Aber der Leichtsinn Thedje Soetbeers war in seinem Gesichte gerechtfertigt und in seinem Gang und in der Art, wie er Guten Tag sagte. Man kann solchen Menschen nicht grollen. Denn sie siegen über das Schicksal auf eigene Art. Und zuweilen besser als wir. Gleichwohl mußte einmal der Augenblick kommen, wo Thedje Soetbeers flatterndes Wollen sich an seinem kleinen Schicksal stieß. Wenn er auch nie gedacht hatte, daß er seine galanten Frauenträume auf der Hamburger Straßenbahn zu Grabe fahren würde.

Es wurde nämlich nichts anderes aus dem liebenswürdigen Kutschersohn. Zwar machte die Welle seines Lebens zuerst ein paar nette Ansätze, einmal sogar einen richtigen tollen Sprung, aber es reichte nicht aus, mit ein paar Spritzern lag sie im Sande. Als Thedje Soetbeer siebenundzwanzig Jahr alt war, wohnte er im Hasselbroock für zweihundertundvierzig Mark Jahresmiete und hatte eine schmuddelige Frau und zwei Kinder, die ihm völlig gleichgültig waren.

Also ein verpfuschtes Leben, werdet ihr sagen, ein Meervogel, der vom Sturm gegen die Leuchte geworfen wird, oder so.

Aber Thedje Soetbeer tut euch nicht den Gefallen. Zwar kommt er abends recht mürrisch in die Schlafkammer. Und auch, wenn er einen freien Tag hat, ist es bei ihm nicht, wie bei andern Schaffnern, nämlich Feststimmung mit den Kindern auf dem Schoß und mit dem besten Anzug an und mit Kaffeetrinken im Gehölz. Sondern er kramt unfroh in der Stube herum, und fast sollte man meinen, er täte lieber Dienst als sonst etwas. Also was das Haus anbetrifft, so könntet ihr recht haben.

Wie aber, wenn dieser mürrische Soetbeer erst begänne in dem Augenblick, wo die Klinke zur Haustür ihm sein Schicksal bewußt macht? Wie, wenn Soetbeers eigentliches Leben sich auf der Pferdebahn abspielte? Nicht auf der kleinen, die ihr schon kennt, denn Soetbeer ist ja noch jung und er fährt in Hamburg die großen Stadtlinien. Wie, wenn es sich auf diesen alten Hamburger Pferdebahnen abspielte, die den meisten von euch kaum noch vertraut sind, den Wagen, die mit ihren schwindelnden Stockwerken die Frühlingszweige der Straßenbäume bestrichen? Wenn dem so wäre, dann hätte ja Thedje Soetbeer auch in höherem Sinne gegen euch recht. Und dann wäre ja vielleicht auch sein Wesen gerettet und seine Begabung für die feinen Frauen. Denn wo könnte ein Galanter unter den kleinen Beamten wohl glücklicher herrschen denn als König eines Straßenbahnwagens? Und so gewiß der tapfere kleine Schlepper dort mit dem weißen Schaumbart am Bug und den vier Kähnen hinter sich heute abend nicht weiter als Brunshausen kommt — so und nicht anders war es. Thedje Soetbeer, der Straßenbahnschaffner Nr. 137, trieb es in seiner Galanterie gegenüber den Damen bis hart an die Grenze. Er trieb es so weit, daß eines Tages in den Hamburger Zeitungen ein gewisser Civis oder Verus sich zu flammendem Protest erhob. Freilich, ob es gerade Thedje Soetbeer war, dessen übergroße Galanterie das Eheweib jenes Civis gereizt, oder ob wir es hier mit einem Sozialphänomen zu tun haben, das ein scharfsinniger Beobachter aus der Berufspsychologie der Straßenbahnschaffner herleiten könnte, das wagen wir nicht zu entscheiden. Civis begnügte sich mit Allgemeinheiten und spielte auf Nr. 137 nicht im geringsten. Wohl aber ist ganz gewiß, daß Thedje Soetbeer im Grunde d. h. also im höheren Sinne einzig von den schönen Frauen lebte, die er fuhr.

Die Arten von Thedje Soetbeers Liebenswürdigkeit kletterten in zarten Absätzen von der bangen Zurückhaltung gegenüber der stattlichen Frau des Fabrikdirektors bis zu den begehrenden Blicken, die er der Witwe Burrjahn nachwarf, wenn sie am Graskeller ausstieg. Darin zeigte sich ja unbedingt Thedje Soetbeers Talent am herrlichsten: in den fest innegehaltenen Unterscheidungen, mit denen er die einzelnen Frauen seines Wagens von einander sonderte. Er wußte ganz genau, wie weit er bei jeder gehen konnte und welches Register er bei jeder ziehen mußte, um neue Fäden zu knüpfen und verliehene Gunst nicht durch Übermut zu verscherzen. Nie wäre es ihm in den Sinn gekommen, den Kießlingschen Töchtern aus der Hirtenstraße etwa beim Aussteigen die Hand zu bieten. Thedje Soetbeer wußte, daß hier nur mit Worten gearbeitet werden konnte. Nie hätte er auch daran gedacht, der jungen Frau Doktor Twiefmeyer etwa beim Geldwechseln die Hand — und wäre ihre kleine Hand auch mit Glacé überzogen — nur im geringsten zu berühren. Das hätte ihm bei ihr all und jede Chance verdorben. Anders war es schon bei Madame Bohlen. Obwohl sie reicher und schöner war als fast alle seine Freundinnen, so wußte doch Soetbeer ganz genau, daß eine hilfeleistende Berührung ihres Oberarmes beim Einsteigen ihm durchaus nur Sympathien einbringen konnte. Und nun gar die kleine dralle Kassiererin von Alsberg oder das Tipp-Fräulein bei Salomon — ein mehr oder minder leises Streifen des Knies, wenn Soetbeer sich im Wagengang bei ihnen aufhielt, eine warme Unterstützung der Taille, die sich spätabends zu einer regelrechten Umarmung erheben konnte, dies waren kleine Freiheiten, die Soetbeers Ruf — das wußte er — durchaus nicht schadeten.

Aber wir möchten durchaus nicht, daß jemand Soetbeer, wenn auch nur heimlich, des groben Epikuräismus zeihe. Ob Soetbeer nicht viel glücklicher war, wenn er auf langen, ruhigen Strecken, wie z. B. die große Allee es ist, in der staunenden Betrachtung von Frau Fabrikdirektors stolzem Lächeln sich verlieren konnte, oder wenn er Donnerstag-Abends, wo die Kunstgewerblerinnen beim Museum einstiegen, aus Lisawettas Munde erhorchen durfte, ob sie in der Konkurrenz gesiegt hatte, das lassen wir durchaus dahingestellt. Wir geben zu, die heimliche Freude, die Thedje Soetbeer an den verschiedenen Parfüms seiner Damen hatte — es gab Damen, die er überhaupt nur nach dem Geruch ihres Parfüms unterschied — wir geben zu, daß dies für eine ausgebildete Sinnlichkeit bei Thedje Soetbeer sprechen könnte. Aber wiederum möchten wir die Frage aufwerfen, welches waren die Chancen, die Thedje Soetbeer bei den Kießlingschen Töchtern sich nicht verderben wollte? War es nicht die reine Freude des Wohlwollens oder auch nur der humanen Duldung? Soetbeer war freilich mit seinen 27 Jahren noch ein strammer Junge, und von Witwe Burrjahn wie gesagt wollte er vielleicht mehr als einen freundlichen Blick. Anderseits brauchtet ihr doch nur Lisawetta und sie zusammen in dieselbe Bahn setzen, um zu erkennen, wohin es Soetbeer zog. Und dann noch eins, was für Soetbeers ideale Anlagen redet: er empfand es als eine Beleidigung, wenn seine Frauen ihm Trinkgeld gaben. Bei Männern nahm er es gern. Denn seine immer elegante Uniform verschlang viel Geld. Auch trug er immer einen weißen Stehkragen, der am Halse heraussah. Und eines Sonntags erschien er — ihr mögt nun mit dem Kopfe schütteln oder nicht — er erschien in Lackstiefeln. Nicht eben total lackiert waren sie, immerhin aber doch die Spitzen. Wie sollte er nicht gern das Trinkgeld nehmen? Aber bei seinen Frauen war ihm das peinlich, und je höher eine auf seiner Stufenleiter stand, desto peinlicher wurde es ihm.

Es ist vorgekommen, daß er aus Trauer hierüber ganz das Danken vergaß. Wir fragen: plädiert dieser Zug nicht warm für Soetbeers Größe? Und auch für Soetbeers Tragik? Denn nun kann es ja ruhig gesagt werden: Thedje Soetbeer hatte freilich sehr tapfer sein Schicksal am Genick gepackt und im Vergleich mit Schreiner Karsten war er ein junger König. Aber es gibt auch Sieger, die man bemitleidet. Und Thedje Soetbeer mochte noch so schneidig während der Fahrt vorn ab- und hinten aufspringen, er blieb, was er an jenem Juli-Sonnabend war: ein Zeugnis dafür, daß selbst der liebe Gott zuweilen Fehler macht.

Von dem Elend in Soetbeers Haus wollen wir lieber nichts erzählen. Auch die zwei wirklich netten Kinder verglich Soetbeers Grausamkeit ja fortwährend mit den zierlichen Puppen, die die Harvestehuder Straßen in seine Bahn absetzten, und das machte natürlich alles viel schlimmer. Aber zu dem Schlimmsten gehörte doch, daß Thedje Soetbeer im Traum lange Reden führte mit seinen Frauen — und daß Mite Langhain dann daneben lag und wenn nicht erkannte, so doch fühlte, wie elend Gott sie gemacht. Andere Schaffnersfrauen fuhren zuweilen mit ihren Männern in die Stadt. Mite Langhain durfte nicht einmal das Mittagsbrot nach der Halle bringen.

Soetbeer, Soetbeer, werden die Leute von Marylund nun denken, wer sieht das deiner behäbigen Ruhe an? Und wir antworten ihnen für Soetbeer: Kraft ist da, daß sie gebrochen wird. Und wir alle geben schließlich klein bei. Aber so wenig das Alter eine Strafe ist, so wenig die Jugend eine Schuld.

Heute besteigt der alte Soetbeer sein Bähnlein und weiß kaum, wen er fährt. Damals waren für ihn die Unterschiede in den Fahrten wie die Unterschiede bei den Frauen. Soetbeer, Soetbeer, wie freutest du dich doch, wenn die Theaterbahn kam. Wie schaudertest du, wenn aus dem Abendmantel heraus ein schöner Arm dir den Nickel reichte! Und du kanntest die Abonnenten-Tage ganz genau. Und wie enttäuscht warst du, wenn die Dienstmädchen statt der Herrinnen kamen. Und dann die Nachtbahnen, besonders die letzten! Gewiß, sie konnten schläfrig sein und endlos vor Langeweile, so schläfrig, daß selbst Soetbeern eine leise Freude beim Gedanken an seine Wohnung kam. Aber das waren wirklich nur Ausnahmen. Und zumeist gab es außer dem guten Trinkgeld auch noch viele Freude an lustigen Frauen. Wenn dann die Gesichter der Herren weinfroh glühten, und die Frauen aus ihren Spitzentüchern lachten, als würden sie in die Hochzeit gefahren, dann geschah es wohl auch, daß für Thedje Soetbeer ein Bröcklein abfiel, oder er gar in ein lustiges Gespräch gezogen wurde. Und mehr als eine seiner vielen Frauen hat Soetbeer auf diese Manier erobert.

Soetbeers Liebe für die feinen Frauen, das ist Soetbeers Leistung hienieden, ich meine, die ihm keiner nachmacht, Soetbeers Ewiges sozusagen, was er dieser Welt hinterläßt, und was ihm als Plus angeschrieben wird in dem Himmel, der über dem andern liegt.

Von Soetbeers Gedanken über den Krieg von 1870/71 wollen wir darum auch nichts erzählen. Denn schließlich gab es in Podolien und Ingermannland Leute, die ebenso darüber dachten wie er. Wohl aber müssen wir hier noch einer etwas dunklen und weitläufigen Angelegenheit Erwähnung tun, in der Soetbeer auch die breite Öffentlichkeit beschäftigt hat.

In einer Märznacht des Jahres 1883 wurde Fräulein Raimunda Schlutius, Insassin des Hospitals zum Heiligen Geist, bewußtlos an der Ecke vom Hammer Steindamm und Hasselbroock aufgefunden. Und zwar von dem Schaffner Thedje Soetbeer, der vom Marktplatz nach Hause kam. Die Vernehmung ergab zunächst, daß ein räuberischer Überfall vorlag. Im Verlauf der Voruntersuchung jedoch schon tauchte die Frage einer etwa beabsichtigten, aber aus wer weiß was für Gründen nicht ausgeführten Vergewaltigung auf. Wenngleich alle, die jene Dame näher kannten, diese Möglichkeit (und zwar aus Gründen der Sache gewissermaßen) bestritten, so liegt doch in dem Auftauchen dieser Frage, wie auch in dem Umstand, daß schließlich allein wegen versuchter Vergewaltigung Anklage erhoben wurde, nichts weiter Ungewöhnliches. Völlig unbegreiflich ist nur, daß und wie Thedje Soetbeer in diese Angelegenheit verwickelt wurde. Er wurde nämlich auf soundsoviele langweilig zu erzählende Verdachtsmomente hin ganz regelrecht unter Anklage gestellt. Wir beabsichtigen hier beileibe nicht, das juristisch Interessante dieses Soetbeer-Prozesses, der mit der glänzenden Freisprechung des Angeklagten endigte, zu beleuchten. Vielmehr möchten wir — wenn auch nur auf Grund von damaligen Zeitungsnotizen — diejenigen Worte aus seiner Verteidigungsrede hier aufbewahren, die sich gegen die psychologische Möglichkeit eines solchen Attentates seinerseits richten. „Im weiteren Verlauf" — so berichten die Blätter — „seiner oft von der Heiterkeit des Gerichtshofes unterbrochenen Verteidigungsrede verwahrt sich der Angeklagte noch gegen die ästhetische Zumutung, die in der Anklage gegen ihn gemacht wird. Fräulein Raimunda Schlutius sei sowohl alt als ärmlich, als auch häßlich. Er sei zwar ein einfacher Straßenbahnschaffner. Aber er könne bei Gott auch Frauen von Frauen unterscheiden. Er habe seit Jugend auf die Bekanntschaft höchst eleganter Frauen genossen. Wenn der Krach damals nicht gekommen wäre, so stände er ganz sicherlich heute anderswo als auf dem Hintern (!) eines Pferdebahnwagens. Das könnten sie man glauben. Von der Hinfälligkeit der juristischen Konstruktionen des Staatsanwalts, die er vorhin beleuchtet habe und mit denen er sich gleich noch beschäftigen werde, ganz abgesehen, müsse er erklären, daß schon sein allgemeines Verhältnis zur eleganten Frauenwelt (Gelächter), jawohl, zur eleganten Frauenwelt eine Schamlosigkeit wie die hier in Frage stehende für ihn unmöglich mache. Er wolle gern deutlicher werden. Ein Schaffner sei kein Kutscher. Ob sie etwa glaubten, es wäre eine Kleinigkeit, verwöhnten Damen es heimisch in einem Pferdebahnwagen zu machen? Er wisse wohl, wie man seine Leute zu behandeln habe. Und wenn sie etwa dächten, er hätte Überfälle nötig, so wolle er ihnen nur versichern, daß wenn er wirklich wollte, so könnte er morgen mit einer Frau aus Harvestehude schlafen gehn. (Heiterkeit. Der Vorsitzende ermahnt den Angeklagten,

bei der Sache zu bleiben.) Die Frauen wüßten eben sehr wohl den Mann von seinem Rock zu unterscheiden. Er nähme für sich das Recht in Anspruch, den Damen gegenüber genau so ‚gentil' (sic!) zu denken, wie die Herren vom hohen Gerichtshof." Man kann ja nun sicher nicht sagen, daß Thedje Soetbeer dies einzige Mal, wo er öffentlich hervortrat, es besonders geschickt gemacht hat. Immerhin werdet ihr diese Andeutungen Soetbeers besser zu würdigen wissen als die Herren im weltlichen Talar, die sie belachten. Und ich meine, die paar Worte zeigen auch in der Zeitungsredaktion noch den echten Soetbeer, wie wir ihn nun kennen, zumal auch den Stolz, den ihm seine Frauengeschichten gaben.

Nach dem Prozesse verschwand Thedje Soetbeer, niemand wußte, wohin. Bis er plötzlich vor zirka zehn Jahren bei der kleinen Pferdebahn in Marylund wieder auftauchte. Er war damals so um die sechzig herum. Lebte aber mit seiner Frau in gutem Verhältnis. Die Kinder waren beide tot.

Nun steht er auf unserer kleinen Bahn in Marylund, der einzigen Pferdebahn meiner Meinung nach die es in Deutschland noch gibt. Denn in Hamburg ist alles elektrisch. Und in Marburg auch — hört man. Thedje Soetbeer trinkt auch, d. h. er ist nie betrunken oder auch immer, wie ihr wollt. Alle Frauengeschichten und galanten Gedanken sind in den Jahren ertrunken, und wenn noch eine Erinnerung ab und zu aufsteigt, so gelangt sie kaum noch bis an die Schwelle des Bewußtseins. Wie die Marylunder Pferdebahn sich vor ihren elektrischen Schwestern schämt und jedesmal freut, wenn sie dem Marktplatz entschlüpft ist und unter den nachsichtigen alten Rüstern der Straßen von Marylund einherkriecht, so ist das Leben Thedje Soetbeers von heute gegen früher. Er hat jetzt die Hände in den Taschen und sieht mürrisch drein. Trinkgeld nimmt er auch von Frauen. Ja, wer ihm keinen Nickel gibt, den würdigt er überhaupt keines Grußes. Ganz im Gegenteil zu Kutscher Haesloop, der so viel Schweres tragen mußte und jetzt erst, wo er alt wird, ins Mollige kommt. Wer Thedje Soetbeer nicht von Anfang an kennt und ihm nun zum erstenmal begegnet, der mag sich mit Recht über ihn als Menschen im allgemeinen und als Schaffner im besonderen beschweren. Denn es gibt nichts Schlimmeres als Menschen, die den Eindruck des Überflüssigen machen. Aber wer genau weiß, wie diese alten vertrunkenen Augen früher hin und her leuchteten, und welcher Linien und Rundungen dieser schwerfällige Bierleib früher fähig war, und wer darüber ein klein wenig ins Sinnen kommt, der braucht zwei Sonntage nicht in die Kirche zu gehen. Wir meinen, wenn Thedje Soetbeers zitternde Arme so ein kleines sechzehnjähriges Marylunder Ding aus der Bahn heben, das zur Tanzstunde will oder auf den ersten Ball, wir meinen, das ist mehr als traurig.

Soetbeer, Soetbeer, der kleine Geburtstagswimpel an dem Bähnlein flatterte vorgestern so lustig im Frühlingswind, aber warum fiel dir denn auf dem Marktplatz die Glocke aus der Hand? Und warum bekam sie gleich einen Sprung? Soetbeer, Soetbeer, warum klingelt sie jetzt so dumpf?

Gedanken über Volkskunst.

Kaum ein Begriff ist so unbestimmt, wie der der „Volkskunst". Es gibt manche, die ihn wie etwas Fernes, Alleinseligmachendes verehren, und sie empfehlen die Rückkehr zu ihm, ohne die Wege dahin angeben zu können. Die anderen zucken verächtlich die Achseln und sehen in der Volkskunst nur etwas Rudimentäres, etwas in der Entwicklung Steckengebliebenes, ja wohl auch nur die Verballhornisierung der jeweilig höheren Kunsttendenzen und Stilperioden.

Aber nur in unserer Zeit, die auf der einen Seite eine einheitliche, wenn auch primitive Kunst, auf der anderen eine industrielle Verwilderung der Kunst zeigt, trennt sich die Volkskunst so vollkommen als etwas Besonderes ab und stellt sich der Kulturkunst gegenüber. Es hat aber von jeher eine Wechselwirkung zwischen beiden bestanden. Nicht nur in dem mehr äußerlichen Sinn, daß die Volkskunst von der höheren Kunst Anregungen entnahm, in ihnen beharrte und sie weiter ausbildete, während vielleicht die höhere Kunst zu anderen Formen und zu einem anderen Stil fortschritt, oder daß umgekehrt die Volkskunst der höheren Kunst von ihrem beständigeren Schatz mitteilte. Das letztere ist mehr in unserer Zeit der Fall gewesen, wo das Kunstgewerbe verarmte und nach Motiven suchte und plötzlich sich dem Alten, Bewährten staunend gegenüber sah; das erstere ist in früheren Zeiten zu beobachten, wo die höhere Kunst eben die Volkskunst war, d. h. die Kunst, in der sich die besten schaffenden Kräfte des Volks betätigten und Architektur, Plastik, Raumkunst und Kunstgewerbe das einheitliche Gepräge eines neuen Stils trugen.

Sondern auch in jenem vertieften Sinne, wonach die höhere Kunst die Blüte der in der Volkskunst sich regenden Tendenzen darstellt. Wonach in ihr das zum vergeistigten Ausdruck kommt, was in der primitiven Kunst sich dumpf regt. Man kann hier keine strenge Scheidung vornehmen. Man müßte sogar eigentlich die höhere Kunst äußerlich als das Primäre annehmen, gerade in den früheren Kulturen, wo die Bedingungen des künstlerischen Schaffens viel beschränkter waren und nur der Hof oder die Burg oder die Städte als Kulturzentren in Betracht kamen. Psychologisch betrachtet aber ist der Weg von der Volkskunst zur höheren Kunst ohne Trennung. Was all diesen Äußerungen zugrunde liegt, ist die Begabung, die Anlage. Und wie in der Tat die meisten großen Künstler aus dem Volk hervorgegangen sind, ist auch die höhere Kunst eine natürliche Weiterbildung des in primitiver Anlage Vorhandenen. Eine Trennung tritt erst da ein, wo die höhere Kunst in ihren Instinkten geschwächt ist. In anderen Zeiten, wo sie stark und eigen ist, existiert die Volkskunst unbeobachtet neben ihr wie etwas Selbstverständnis, wie das Kind neben dem Erwachsenen lebt. Daß also die Volkskunst heutzutage so sehr die Aufmerksamkeit auf sich zieht, hat einerseits wohl darin seinen Grund, daß wir im Instinktiven eine Erneuerung suchen (wie wir die Psychologie des Kindes auch für die Kunst heranziehen); anderseits muß man es als ein Symptom dafür ansehen, daß es der höheren Kunst an Kraft und Eigenwert gebricht. Und wenn wir bedauern, daß die

Volkskunst abstirbt, haben wir nicht mehr Recht, die höhere Kunst zu betrauern, von der schon so viel gestorben ist, wenn wir an starke Zeiten denken, und von der so viel noch gar nicht zum Leben gekommen ist?

II.

Diese Kunst geht von der Sachlichkeit aus; das Gebrauchsmäßige, die Notwendigkeit prägt den Stil. Man sieht das an vielen Dingen, Gegenständen aus Holz und Metall etwa, wo das Gebrauchsmäßige so einfach gegeben ist, daß nichts Künstlerisches daran reizt. Das sind meist die notwendigen Dinge des täglichen Lebens, die der Landmann zur Ausübung seines Berufs braucht. Manchmal regt sich dann schon ein primitiver, grotesker Formtrieb, dem Kunstwillen der Wilden vergleichbar, wie bei den Kleienkotzern des Elsaß, die dem Abfluß des Mühlwassers dienen, groteske Gesichter, aus Holz derb geschnitzt, die an die Tanzmasken der Japaner erinnern. Hier merkt man deutlich ein ganz primitives Schaffen, eine urwüchsige Phantasie.

Dem steht auf der anderen Seite das Schmückenwollen gegenüber; ein oft kindlicher, ja zuweilen kindischer Hang, die Oberfläche eines Gegenstandes in allerlei Ornamentik mit leuchtendsten Farben beinah zu verdecken, so daß der eigentliche Zweck ganz ignoriert wird. Das geht manchmal bis zu ganz wilden, orgiastischen Übertreibungen; Anhäufungen, die uns verletzen würden, lachten wir nicht darüber, kämen sie uns nicht komisch vor. Auf diesem Wege kommt man dann zum entgegengesetzten Extrem. Der Schmuck hindert den Gebrauch. Es ist wie bei Kindern und Wilden. Auf Sylt tragen die Fischer z. B. ein rotweißes Kostüm, in den Farben sehr hell und zur durchsichtigen Luft passend, aber mit einem Kopfputz, der einem Indianer Ehre machen würde; in Mittenwald sieht man im Hochsommer die alten Leute mit hohen Pelzmützen einherziehen wie englische Dragoner; man bekommt Kopfschmerzen, wenn man es nur sieht. Dann gibt es Brautkronen mit einem wilden Gewirr von Glasperlen, die jeden Papua-Neger zieren würden. Das Groteske gefällt uns; es kommt etwas Phantastisches darin zum Ausdruck. Nur spricht unser geschulterer Sachgeschmack, unser Zweckempfinden ein anderes Urteil.

Zweifellos kommt hier ein Wille zum Grotesken zum Ausdruck, der sich bei allen primitiven Völkern findet; ein Hang zu verblüffen, zu erschrecken! Man will Aufsehen erregen und gibt sich ein groteskes Aussehen. Rest heidnischer Sitten. So denkt man bei manchen Trachten direkt an Kostüme von Wilden zu Opfer- und Kriegertanzzwecken. Darum liegt dem Bauernvolk der katholische Ritus und dieser ist wiederum beeinflußt von „Volkskunst".

Dann will auch der Bewohner des Landes, wenn er feierlich auftritt, an Festtagen diese Feierlichkeit als Bürde tragen. Das Ideal, sachlich und zweckmäßig sich zu tragen, so daß die Kleidung nicht hindert und leichte Bewegung gestattet, was wir gerade mit Recht als Errungenschaft der Kultur, als einen neuen, sachlich geklärten Stil empfinden, liegt ihm garnicht. Er behängt sich, er stülpt sich unglaubliche Töpfe auf den Kopf, sodaß schließlich so ein Mensch einherschwankt wie ein Erntewagen. Aber das ist ihm handgreifliche Feierlichkeit; die Feierlichkeit als Bürde. Unsere Mode zeigt also in ihrer Vorliebe für groteske Übertreibungen, Farbenreichtum deutlich ein Hinneigen zu den Tendenzen des Volkskünstlerischen. Dies Moment erklärt manche „Unerklärlichkeiten". Auch die Verwertung der altväterischen Note stimmt damit überein.

Nur in seltenen Fällen vereinigen sich diese Extreme — Sachlichkeit und Schmuckbedürfnis — und dann erscheint jene reife, raffinierte Volkskunst, die meist im Orient zu Hause ist. Wo die Tradition lange alle Formen durchsiebt. Wo sich ein Stil bildet. Wo das Material in seiner Schönheit und eigenen Sprache geprägt wird und der Schmuck ganz eingeht in das Material, in ihm nur aufersteht und die Form so selbstverständlich erscheint, daß kein Kulturwille daran rüttelt. Das sind dann Gegenstände, die einen Stil haben, den sonst nur die Intelligenz des Künstlers findet, der weiß, daß jedes Material seinen eigenen Willen hat.

Nun tritt noch die Farbe hinzu. Sie spielt in der Volkskunst eine entscheidende Rolle. Das kommt speziell bei den Trachten zum Ausdruck. Wo das Wahllose, Überladene sich klärt, kommt ein bewußter Wille zum Ausdruck. Man könnte beinahe eine Skala solcher Farbenharmonien, die uns fremd und schön anmuten, zusammenstellen; es sind entweder die hellen, grellen Farbe noder die tieftonigen Nuancen. Weiß, Rot, Hellgrün. Oder Schwarz mit Violett und Dunkelgrün. Das Einwirken der dunklen und gleißenden Pracht der Meßgewänder, wie sie der katholische Kultus, der aus dem Orient stammt, brachte, ist hier schon zu beobachten. Er weckte in den biederen Landleuten den Wunsch, auch so bunt und prächtig einherzugehen, wie der Herr Bischof oder der Meßner. Auch hiermit zeigt die Mode eigentümliche Übereinstimmung. Das Eindringen der Farbenskala der Volkskunst in die dekorative Kunst ist ebenfalls auffällig bemerkbar.

Man wird den Einfluß des Klimas, der Luft bei der Wahl der Farben feststellen können. Woher kommt es, daß fast regelmäßig die gebrochenen Farben gemieden werden? Einmal: das gibt zu wenig her; das ungebildete Auge sucht das Derbe, Grelle; erst dem feineren schmeicheln die Übergänge. Dann aber auch: die Natur zeigt die Farben ebenso ungebrochen. Man sehe sich die Hochgebirge, eine blühende Wiese an. Wie leuchtet das alles! Rot, Gelb, Blau, Grün. Alles prangend und klar. Ebenso an der See! Wie hell und rein ist die Luft und stellt alles in schärfster Deutlichkeit hin. Sich in dieser Natur zu halten mit der eigenen Erscheinung, dazu waren derbe Effekte nötig. Man wird finden, daß in den Mittelgebirgen die Kontraste nicht so auffallend sind.

Wie in der Form, so steht auch in der Farbengebung Sinnvolles neben dem Sinnlosen. Der Zweckwidrigkeit, Verzerrung dort steht die Überladung, Geschmacklosigkeit hier gegenüber. Nicht alles, was grell und ungeschickt aussieht, ist beste Volkskunst. Es läßt sich auch hier eine Diziplin, eine Erziehung denken, die in manchen Bezirken stattfand, wo dann reife Schöpfungen herauskamen, in der Farbengebung so großzügig und

eindrucksvoll, wie die sachlichen Formen, die die Materialsprache untrüglich reden, die oben erwähnt wurde. Mit der tumben Biederkeit allein ist es nicht getan. In der Volkskunst sind Fähigkeiten, ein handwerkliches, technisches Können und Geschmack, wie in der hohen Kunst. Sie können verrohen, getilgt werden oder sich klären. Von hier aus geht dann eine natürliche Verbindung zur höheren Kunst, zur Kulturkunst, die auch nichts weiter ist, als Volkskunst im höheren Sinne; in bezug auf Stilübernahme, Beeinflussung im wesentlichen der alten Volkskunst gleich; nur ist hier alles verzweigter, umfassender, verwirrter oder geklärter.

In der Tat hat ja die höhere Kunst die Volkskunst in ihren besten Erscheinungen, in ihrem Wesentlichen aufgesaugt. Was über Form und Farbe gesagt ist, das hat im guten Sinn (auch im schlechten) befruchtend auf die Kunst gewirkt und gelehrt, das Schwächliche allzu unentschiedener Nuancen zu meiden, das Sachliche, Charaktervolle zu betonen. In vorbildlicher Weise ist die Volkskunst nutzbar gemacht im Unterricht an den Volksschulen Münchens; der kindlichen Psyche entspricht die Seele der Volkskunst in ihren einzelnen Regungen.

In schlechter Weise — damit ist die Industrie gemeint, die nur die Note der Biederkeit und Unbeholfenheit übernahm und das Land überschwemmte mit jenen billigen Erzeugnissen, die die Leute jetzt tragen. Sodaß man nur noch in den älteren Generationen das Echte findet und die „Volkskunst" mancher Bezirke schon ganz aus Industrievierteln stammt und auffallend den Basarwaren gleicht, womit der Städter sich behängt, wenn er zum Alpenball geht.

III.

Wenn man sehen will, wie es in der Praxis bestellt ist, so muß man sich von zwei Extremen freihalten; von dem naiv-komischen Standpunkt derer, die das Kindische in dieser Kunstübung als ein harmlos-heiteres Spiel ansehen; diesen fehlt der Blick für das Wesentliche, das Ernst-Künstlerische; sie wissen nicht, daß sie hier Äußerungen von einer Ursprünglichkeit gegenüberstehen, die immer seltener wird, die Aufklärung geben kann über die Entstehung des Künstlerischen überhaupt, die in gleicher Weise vielleicht nur noch im Kind sich regen, dessen primitiven Äußerungen wir ja jetzt auch mit Interesse zusehen. Die anderen bilden die Partei der stetig Entzückten; die meinen, so müsse Kunst überhaupt aussehen; das sei das Echte, und dahin müßten wir zurückkehren. Diese übersehen, daß jedes Ding seine Zeit hat, und daß auch das Gute einmal absterben muß, weil die Bedingungen fehlen. Und auch der Pessimist wie der Optimist haben hier nicht die Entscheidung. Was nicht mehr in sich die Kraft zur Eigenexistenz hat, das mag sterben; überflüssig wäre es, künstlich das Absterbende am Leben erhalten zu wollen, womit doch nichts Ganzes gewonnen wird, und die organische Entwicklung nur gehemmt wird. Damit ist schließlich noch nichts gesagt gegen die Versuche, die Volkskunst neu zu beleben, wie es so schön heißt. Speziell für die Damen hat es einen rührenden Reiz, das anscheinend Hilflose zu unterstützen. Das steht auf einem anderen Blatt und berührt die Sache, das Problem nicht. Um zur Erkenntnis zu kommen, muß man diese Hausfleiß- und Heimarbeitbestrebungen streng ausscheiden, deren Hauptnote im Sozialen, Wirtschaftlichen liegt, nicht im Künstlerischen.

Die praktische Erkenntnis wird einige wesentliche Sätze gewinnen, die hier aufnotiert seien.

Im Leben der Völker ist es wie im Leben des einzelnen. Das heißt: ebenso wie es ein Unsinn ist, vom Kinde (wie es jetzt üblich ist) allgemein, in Bausch und Bogen anzunehmen, daß es künstlerischen Trieb besitze, so entspricht es auch nicht den Tatsachen, allgemein von „Volkskunst", als sei sie bei allen Völkern so schlechthin vorhanden, zu sprechen. Es gibt künstlerische und unkünstlerische Völker. Der Instinkt entscheidet; das Ursprüngliche muß vorhanden sein. Die unkünstlerischen Völker mögen auf anderen Gebieten Bedeutendes leisten. Aber so von vornherein jedem Volk „Volkskunst" suggerieren zu wollen, ist ein Unding. Nutzanwendung: Wo ihr diese Anlage spürt, pflegt sie; sucht das Schädliche fernzuhalten; aber tragt nicht Fremdes in Kreise, denen die Organe dazu fehlen; ihr bringt höchstens Talmi zustande, Fremdenartikel, Basarware. (Wiederum festzuhalten: die Heimarbeit, die dem Volk in beschäftigungsloser Zeit Gewinn bringt, ist ein anderes Kapitel.) Was aber sterben will, das laßt in Ruhe sterben. Es gibt auch in der Kunst noch andere Aufgaben; Sentimentalität ist in Dingen der Kunst nicht angebracht.

Denn es ist das zu beachten: die Kultur war früher eine andere. Länder, Völker, Bezirke waren früher abgeschlossener. Selbst wenn fremde Motive sichtbar übernommen wurden, und die Volkskunst sich daran entwickelte, so war doch eben Voraussetzung dieser Entwicklung die Abgeschlossenheit, und in ihr reifte aus dem Übernommenen in Umbildung das Neue, Eigene hervor. Heute aber? Wo alle Grenzen erweitert, alle Hindernisse beseitigt werden, Schnellverkehr jede ruhige Eigenentwicklung hindert, und neue Motive allenthalben hingetragen werden, ist dieses Ausreifen unmöglich. Man möchte denen, die solchen Optimismus hegen, zurufen: schraubt erst unsere ganze Entwicklung zurück; schafft die Kulturbedingungen, wie sie früher waren!

Wo aber ein Untergang ist, da zeigt sich auch ein Aufgang. Auf der anderen Seite ist unser Gewissen erwacht für die Geschmacklosigkeit unserer Lebensbedingungen. Eine neue dekorative Kunst, die die gleichen Gebiete kultiviert wie die alte Volkskunst, die Architektur, die Raumkunst, das Kunstgewerbe, ist gekommen. Sie hat die Anregungen aus der alten Volkskunst in sich aufgesogen; auf Schritt und Tritt begegnen wir den Beziehungen, und für unsere erweiterten Kreise nimmt sie dieselbe Stellung ein, wie die Volkskunst in den engeren der Vergangenheit. In dieser Differenzierung dokumentiert sich die Entwicklung.

Das alles, was wir in neuer Baukunst, neuen Möbeln, neuem Gerät um uns sehen, in dem sich das energievolle, bedachtsame Schaffen des künstlerischen Intellekts unserer Zeit konzentriert, das ist in einem neuen Sinne wahre Volkskunst. Ihr gehört die Zukunft, und statt dem Alten, Schwindenden nachzutrauern (es wird immer ein Problem bleiben, das Untergehende

bewahren zu wollen), wäre es die Aufgabe der leitenden Kreise, ihre ganze Energie auf die Aufgabe zu konzentrieren, dieser neuen Volkskunst die Wege zu bereiten. Sie wird sich durchsetzen, und vielleicht wird man einmal im Jahre 3000 eine Ausstellung arrangieren, auf der all diese Dinge unserer Zeit zu sehen sind, und man wird staunen, wieviel künstlerische Energie in ihnen steckt, und wie wir auch nicht das kleinste Gerät in den Bereich des künstlerischen Schaffens zu ziehen vergessen haben, also daß unsere ganze Architektur, Raumkunst und unser Kunstgewerbe als eine einheitliche, starke Volkskunst erscheinen. Ernst Schur.

Zur Charakteristik Martin Greifs

(geboren 18. Juni 1839 zu Speier)

Stets wird ein Meister der Kunst den strengsten Richter sich wählen,
Da sich das halbe Talent immer den günstigsten wünscht. Martin Greif.

Es ist der Brauch, daß beim Tode oder beim Jubiläum eines Dichters sein Werk allenthalben mit Fanatismus gepriesen wird. Im Grunde müßte das Publikum längst den Eindruck empfangen haben, daß unsere Dichter sämtlich Meister höchsten Ranges sind und die Geschichte unserer Künste ein talloser Zug gleich hoher und gleich mächtiger Gipfel ist. Das geschieht nur darum nicht, weil von einem Nekrolog, einem Jubiläum zum andern die Lobreden vergessen sind; andrerseits wird der Leser durch die beständigen Superlative und die meist unbedingt rühmenden Hymnen gegen alles Lob abgestumpft (und dies nicht nur infolge der Nekrologe und Festaufsätze, sondern weil überhaupt bei uns viel zu viel emporgelobt wird). Gerade aber, weil unsere Kritik, besonders die Zeitungskritik, unter unerhörten Mißständen leidet, weil im Schwall des täglichen Kunstgeschwätzes meist auch die wenigen ernsthaften Äußerungen untergehen, gerade darum hat ein Schriftsteller, der wirken will, die Pflicht, gerade bei sogenannten aktuellen Vorkommnissen, da das Publikum infolge von allerlei Imponderabilien mit willigerem Interesse hinzuhören geneigt ist, jene Unsitte unter keinen Umständen mitzumachen und im Gegenteil diese Gelegenheit wahrzunehmen, um, über die nächste Aufgabe hinaus, mancherlei anzudeuten betreffs der Probleme, die für die Geschichte und vor allem das Wesen der Dichtkunst bedeutsam sind. Zwischen den Zeilen jeder ernstlichen Arbeit über einen Dichter muß dergleichen stehn; denn man kann von der Art, wie er seine Inhalte ausdrückt, nicht sprechen, ohne von der Art des dichterischen Ausdrucks überhaupt zu reden, und man kann seine Größe nicht kennzeichnen, ohne ihn an anderen zu messen. κρίνειν ist die Kunst des Unterscheidens, und nur der rezensierende Pfuscher betrachtet jeden Dichter als abgelöste Größe. Es gilt niemals eine Person zu ehren, sondern stets eine Sache darzustellen; wenn anders es einem Dichter nicht genug der Ehrung ist, auf sachliche Weise gewürdigt zu werden. Darstellen heißt aber umgrenzen: wie der Künstler selbst aus der Fülle der Ideen, der Dinge, der Formen, der Laute die ihm gemäßen wählt und so sein Werk wider die rings flutende Unendlichkeit umrandet, so hat der Darsteller der künstlerischen Dinge in jedem Sinne das Wesen eines Hervorbringenden zu umgrenzen. Wie aber der dilettantische Poet die Dinge nur notdürftig aus der allgemeinen Sphäre ihrer gewöhnlichen Existenz herauszulösen vermag, doch der Gestalter sie mit Energie aus der Vagheit reißt in die Konturen seines Tags, so unterscheiden sich nach den üblichen Lobreden auch die Dichter voneinander nicht, sondern verbleiben dem Blick des Lesers in farbloser Vagheit, nach Wuchs und Wesen insgesamt einander gleich.

Martin Greif wird von demjenigen Teil der Kritik, welcher der modernen Bewegung feindlich gegenübersteht, als ein Bewahrer der alten lyrischen Tradition gepriesen und von vielen neben unsere größten Lyriker gestellt, während die Modernen ihn entweder nicht kennen oder unterschätzen. Man kann aber die moderne literarische Bewegung sehr wohl für im Grunde verfehlt und unfruchtbar halten und sie bekämpfen und dennoch ihre historische Notwendigkeit begreifen und sie als einen gegebenen Faktor in den Zusammenhang einrechnen; und anderseits kann man von dem Segen des organischen Anknüpfens an die Tradition überzeugt sein, aber das Verhältnis von Tradition und Entwicklung anders sehen und werten als jene.

Im allgemeinen ist man sich darüber einig, die Bedeutung des Volksliedes für die Tradition unserer Lyrik ungemein hoch anzuschlagen. Doch beruht diese Ansicht auf einem Irrtum, der von den Tagen der Romantiker an ununterbrochen bei uns geherrscht hat. Selbstverständlich wird es niemand, der lyrische Gebilde erleben kann, in den Sinn kommen, die Schönheit anzuzweifeln von Gedichten, wie „Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus", „Die Ammenuhr", „Ach Gott, wie weh tut scheiden", „Goden Abend, gode Nacht", und wie alle die herrlichen Lieder heißen, die im „Wunderhorn", bei Uhland, bei Dittfurth gesammelt sind; was aber bestritten werden muß, das ist die weitverbreitete Meinung, daß hier eine ewige Norm für die Lyrik gegeben sei. Man hat vergessen, daß dasjenige, was wir heute Volkslied nennen, ein ganz bestimmter lyrischer Stil war, der aufkeimte, blühte, verblühte und heute im wesentlichen abgestorben ist. Es ist eine verwandte Erscheinung wie in der Baukunst, da etwa die Gotik als eine starke Konvention über Teile von Deutschland verbreitet war und wie eine formende Luft allenthalben die Steine nach ihrer Steilheit und Zierlichkeit bildete; so gab es damals in Deutschland eine fruchtbare Konvention, eine über die ganze Volkheit verbreitete instinktive Gemeinsamkeit in der Stellung zur Dichtkunst. Aber wie wir es heute verwerfen, daß im Stile der Gotik gebaut werde, so muß auch abgelehnt werden, daß im Stile des Volksliedes gedichtet wird. Die Forderung, daß die Dichtung volkstümlich sei, kann nur den Sinn haben, daß der Dichter ein Mehrer des gemeinsamen Gutes sein möge, nicht ein Sonderbrödler, dessen abgelegene Gefühle nur von ganz Wenigen nachgelebt werden können. Fällt aber jene Voraussetzung, so ändert sich der Anblick und die Bewertung der deutschen Lyrik wesentlich; in diesem Zusammenhange kann davon nur interessieren, was die Lyrik Martin Greifs

betrifft, und ihre Bewertung wird in der Tat dadurch berührt, wie man sich zu jener Frage stellt.

Denn Martin Greif ist in einem großen Teil seiner Produktion ein Nachahmer des Volksliedes; viele seiner Gedichte reihen sich ohne weiteres jener Konvention ein und sind von ihr nicht zu unterscheiden, das eigentlich Greiffsche Element mangelt ihnen, wie manchen gerade schwächeren Gedichten Uhlands das Uhlandische fehlt: sie sind unpersönlich und könnten darum eine wandernde Anonymität erlangen, Volkslied werden. Sie könnten; doch es geschieht nicht, es geschieht nicht mehr, eben weil hier eine Rekonstruktion stattgefunden hat, weil ein Volkslied nicht im Stile eines Volksliedes früherer Tage gedichtet werden kann, sondern weil es entsteht, wenn die mannigfachsten Bedingungen zusammentreffen, die zur Zeit Greifs nicht mehr und zu unserer Zeit noch nicht erfüllt sind; es muß eine Kultur vorhanden sein, ein bindender geistiger Humus zwischen den einzelnen Schichten und zwischen den einzelnen Individuen, der aus dem Nebeneinander von Klassen und von Individuen eine Gemeinschaft macht. Auf dieses Ziel müssen wir wieder hinarbeiten, aber eine Nation in diesem Sinne sind wir heute nicht, und diese herbe Erkenntnis muß ohne Sentimentalität ertragen werden. Ein Volkslied gibt es heute nicht mehr, das „Volkslied" unserer Tage ist der widerwärtige Gassenhauer, und einige wenige nur hören vielleicht aus fernster Ferne die Töne eines neuen Volkslieds summen: Whitmansche Weisen, Marschrhythmen dazwischen und wieder Urlaute aus Sagenzeit hinein, aber sie wissen nicht, ob nicht eine klingende Fatamorgana ihr Ohr trügt.

Es wird ferner behauptet, daß Greif insofern ein besonderes Verdienst zuzumessen sei, als er seine volksliedartigen Gedichte zu einer Zeit schrieb, wo Rhetorik und Reflexion herrschten: seine Gedichte erschienen 1868, also zu der Zeit, da die Münchner Schule herrschte. Auch diese Meinung muß korrigiert werden. Freilich, das Haupt dieser Gruppe, Geibel, kommt als eigentlicher Lyriker nicht in Frage, aber einige unter den Münchnern haben — von ihren anderen Gedichten abgesehen — auch in der reinen Lyrik Bedeutendes geleistet. Nur ganz wenige Gedichte Greifs können neben Linggs „Immer leiser wird mein Schlummer" oder den sechs Schlußversen seines „Mittagszauber" oder neben Grosses „Sehnsucht" bestehen. Vor allem aber lebte damals ein Lyriker wie Theodor Storm, der in weit höherem Maße als Greif „ein elementarer Lyriker" — der Titel einer Studie von Bayersdorfer über Greif —, aber zugleich ein großer Künstler war, und dies ist Greif ganz und gar nicht. Außer Friedrich Rückert gibt es keinen bedeutenderen deutschen Lyriker, der eine solche Menge nicht nur von Unfertigem sondern von Wertlosem veröffentlicht hat. Aus der Unzahl der Greiffschen Gedichte muß man sich jene wenigen heraussuchen, die eine ernsthafte Würdigung dieser Lyrik überhaupt nur betrachten kann, und zwar darf auch hier nicht versucht werden, vollkommene Gebilde zusammenzustellen, sondern taube Zeilen, Prosaismen und dergleichen müssen reichlich mit hingenommen werden.

Greif verwechselte Naivität und Unbewußtheit; oder vielmehr: es war ihm nicht möglich, die Vereinigung von Naivität und Bewußtheit zu erlangen, welche die Größe der Stormschen Lyrik ausmacht. Greif gelang es einigemal, durch wie von selbst hingesprochene Worte lyrische Wunder zu schaffen; doch er erkannte nicht, worauf die Wunderkraft dieser Wortgefüge beruhte. Das weitaus meiste, was er geschrieben hat, ist prinzipiell in der Art jener kleinen Wunderwerke und von ihnen durch nichts anderes unterschieden, als daß sie Versifikation sind, jene aber Naturlaute der Seele.

Greif dichtet etwa:

Dunkle Regenwolken ziehen
allerwärts ins Tal herein,
matt dahinter im Entfliehen
zuckt der letzte Sonnenschein.

Doch auch er ist bald zerflossen,
Nacht zu werden droht es schier,
eine Lerche unverdrossen
singt allein nur über mir.

Auf dieses Gedicht erfolgt im Hörer keinerlei Antwort; wir haben eine gereimte Feststellung von Tatsachen vor uns und nichts darüber hinaus. Das um des Reimes willen gesetzte Flickwort „schier" stört zwar auch, in der Hauptsache aber wirkt dies Gedicht durch die Mattheit der Worte, der Bilder, des Tones belanglos, alltäglich, dilettantisch. Mit solchen wertlosen Mitteilungen ist die Greiffsche Sammlung gefüllt. Es wäre aber eine Ungerechtigkeit gegenüber den ernsthaft arbeitenden Lyrikern, wenn man diese Masse des Mittelmäßigen bei der Bewertung der Greiffschen Lyrik außer acht lassen wollte. Was jemand für sich und die Seinen schreibt, ist dem Urteil der Kritik entzogen; was er der Allgemeinheit übergibt, gehört der Geschichte an und gilt als von seinem künstlerischen Gewissen gegengezeichnet.

Jenem schlechten Sonnenuntergangsgedicht sei ein gutes gegenübergestellt:

Sonne warf den letzten Schein
müd im Niedersinken,
eine Wolke noch allein
schien ihr nachzuwinken.

Lange sie wie sehnend hing,
ferne den Genossen,
als die Sonne unterging,
war auch sie zerflossen.

Auch hier stört die Verkrüppelung der fünften Zeile — nirgends finden wir in den besten Volksliedern dergleichen —, aber aus der Vagheit der Natur ist ein bestimmtes Motiv herausgegriffen, es ist nicht darüber referiert, sondern es ist wahrgenommen und umgesehen.

Auf derartigen Naturliedern beruht die Bedeutung der Greiffschen Lyrik vornehmlich. Sie sind Natur-Lyrik im Sinne Storms, und von ihnen gilt dessen Wort: „Am vollendetsten erscheint mir das Gedicht, das zunächst eine sinnliche Wirkung hat, aus der sich dann die geistige von selbst ergibt". Was Emil Kuh von Gedichten wie Storms „Juli" bemerkt, daß sie „zwischen Lied und Sinngedicht wundersam schweben", das charakterisiert auch diese Greiffschen Stücke vortrefflich. Diese Gedichte sind kurz, in Bild und Ton eine zart verflochtene Einheit. Das beste von diesen Liedern ist: „Vor der Ernte":

Nun störet die Ähren im Felde
ein leiser Hauch.
Wenn eine sich beugt, so bebet
die andere auch.

Es ist, als ahnten sie alle
der Sichel Schnitt —
Die Blumen und fremden Halme
erzittern mit.

Hier ist das Schwebende, fast Unsagbare einer Stimmung mit vollkommener Sicherheit eingefangen. Dies Gedicht ist ganz Wort gewordene Seele der Natur selbst; als ob ein Nerv der Landschaft in unsere Hände geleitet ist und wir mit heimlicher Elektrizität ihn wider unsere Adern pochen hören. Das Wesentliche dieser Wirkung beruht darauf, daß zwischen den Zeilen der tiefere „Sinn" geheimnisvoll, spürbar, doch ungreifbar schwebt; dies eigentliche Gesetz der Lyrik aber hat sich Greif allzu selten erschlossen, und er zerstört sich andere Gedichte durch verstandesmäßiges, kühles Erklären:

Zwei Falter.

Zwei Falter sah ich fliegen
vereint durchs Gartenland,
als hielte sie im Wiegen
ein unsichtbares Band.

Bald schien sichs zu entfalten,
bald zog sichs wieder ein:
das Band, das sie gehalten,
kann nur die Liebe sein.

In den ersten sechs Zeilen ist dies Gedicht vollkommen wie jenes; die beiden letzten machen es zu einem Bonbonvers. Das feinste leicht und licht schwebende Netz wird durch eine plumpe, ahnungslose Faust zerrissen: selten ist wohl eine große Gnade der Natur mit geringerer Sorgsamkeit verwaltet worden.

Solche Gedichte sind volkstümlich im Sinne von Uhlands „Die linden Lüfte sind erwacht", nicht Imitation des „Volkstones"; aber auch unter den Gedichten, die im „Volkston" geschrieben sind, finden sich eine Anzahl vortrefflicher Stücke:

Die Schnitterin.

Vor einem grünen Walde,
da liegt ein sanfter Rain,
da sah ich auf der Halde
ein rosig Mägdelein.

Das fährt mit ihrer blanken,
geschliffnen Sichel 'rum
und mähet in Gedanken
die schönsten Blümlein um.

Kuckuck ruft immer weiter,
er ruft den ganzen Tag,
und alles prophezeit er,
was ihr gefallen mag.

Der stoffliche Umkreis dieser Gedichte entspricht dem der Volkslieder: einfaches dörfliches Leben, Liebschaft, Arbeit, Hochzeit, Tod; verlassene Mägdlein trauern; volkstümliche Berufe treten auf: Schnitterinnen, wie hier, Spinnerinnen, Soldaten, Matrosen, Hirten; wie hier die alte Volkssage vom Prophezeien des Kuckucks verwandt wird, so vielfach alte Volkssagen und -bräuche: zwei springen in der Sunnwendnacht durchs Feuer, drei Kirschenzweige werden am Barbaratag gepflanzt, Blei wird in der Thomasnacht gegossen.

Ein Motiv von starker lyrischer Wirkung ist bei Greif mehrfach vorhanden: er schließt öfters ein Gedicht, indem er den Ruf eines Vogels fort und fort ertönen läßt: wie dort die Lerche fortsingt, so ruft hier der Kuckuck immer weiter, und das holde Zeitvertreiben des lieblichen „Frauengemach"-Liedes klingt so aus:

In einem goldnen Ringe
wiegt sich ein Papagei
und schwatzt viel tolle Dinge —
so geht der Tag vorbei.

Das Grundgefühl des Gedichtes hat sein klingendes Abbild in dem Ton der Vögel gefunden; wie eine reizende unendliche Melodie tönt das Rufen und Schwatzen vor unserem innern Gehör nach, und mit ihm schwingt das Grundgefühl des Liedes lang und lieblich in uns fort.

Unter den Balladen Greifs, die sich im allgemeinen über den Durchschnitt nicht erheben, ist die stärkste die vom „klagenden Lied", die zum Teil an visionärer Kraft den Mörikeschen Zauberballaden nahekommt.

Die wesentlichen Leistungen Greifs liegen auf dem Gebiete der spezifischen, vor allem der Naturlyrik. Weder in seinen Sprüchen, Hymnen, Epigrammen, noch in seinen Schauspielen und Tragödien ist er von Bedeutung. Das ist nicht verwunderlich, denn dem Dichter fehlt, wie dargelegt wurde, die ordnende, sichtende Bewußtheit, und ohne sie kann wohl auf Grund großer Gnade hie und da ein lyrisches Wunder entstehen, alle anderen Gattungen aber, vom gedanklichen Gedicht bis zur Tragödie, verlangen eine künstlerische Intelligenz. Aber auch die eigentliche lyrische Sammlung des Dichters wird dadurch beeinträchtigt, nicht nur in sprachkünstlerischer Beziehung, sondern auch in bezug auf Weite des Blickes und Mannigfaltigkeit der Beziehungen zum Leben. Es offenbart sich eine schlichte, freundliche, innige Natur, der aber die Kraft der Persönlichkeit mangelt. Und somit kann man Greif nicht unter die großen Lyriker rechnen; man muß sich begnügen, auszusprechen, daß wir von ihm eine Anzahl lauterster lyrischer Strophen besitzen, und daß er den Bestand an „ewigen" Gedichten gemehrt hat. Manchem mag dies wenig dünken; wem aber die Lyrik sich offenbart hat, dem ist es Dankes und Glückes genug.

Ernst Lissauer.

Lied der jungen Frau.

Du bist nun König,
ich bin Königin;
bist du so selig,
wie ich selig bin?

Du schwingst das Zepter,
und ich trag die Krone,
du sollst regieren —
aber ich belohne.

Wie ich so selig,
ach, so selig bin.
Du bist nun König,
ich — bin Königin!

Mimi Münch.

Hans von Marées.

Die glänzende und höchst bedeutungsvolle Ausstellung von Werken Hans von Marées', die zuerst in München und dann in Berlin stattfand, hat eine große Marées-Begeisterung erweckt. Zwar fehlt es nicht an bedenklichen Stimmen, an Einwänden und Vorbehalten; allein der Ton der Begeisterung ist doch vorherrschend, und man kann sagen: Marées wird jetzt ebensosehr bewundert, wie er bei Lebzeiten verkannt oder vielmehr ignoriert ward. Es ist bitter, daß es so kommen mußte; indes besser, er wird spät, als garnicht verstanden und geehrt. Das Allerbitterste aber wäre, wenn die heutige Bewunderung auch wieder nur eine hohle Seifenblase, eine Mode des Tages sein, wenn sie nicht dahin führen sollte, daß das, worum Marées rang, was er erreichte, was er verfehlte, klargestellt und dem Publikum wie den Künstlern fest eingeprägt wird. Damit, wenn ein neuer Marées aufsteht, er nicht wieder einen so schweren Lebensgang zu tun, nicht wieder so gewaltsam zu kämpfen habe — zu kämpfen mit der Zeit, aber auch mit sich selbst. Ich will versuchen, das, worum es sich für Marées handelte, so klar es mir möglich ist, darzustellen.

Als Marées nach Italien ging, war er mit sich selbst noch ganz uneins, und nur so viel stand bereits fest, daß er ein ungewöhnliches koloristisches Talent war. Er ist in Wahrheit der größte Kolorist, den die deutsche Kunst im 19. Jahrhundert überhaupt hervorgebracht hat. So war es ganz natürlich, daß ihn in Italien zunächst die große Koloristenschule, daß ihn die Venezianer anzogen; und unter ihnen war es wieder Giorgione, der ihn vor allem in seinen Bann zwang. Schon in seinen letzten Münchener Arbeiten war Marées insofern Giorgione auf halbem Wege entgegengekommen, als er in ihnen darnach gestrebt hatte, hauptsächlich durch das Mittel der Farbe allgemeine Daseinspoesie darzustellen. Jetzt sah er sich nun durch Giorgiones Werke auf eine neue Möglichkeit hingewiesen: nämlich die Schilderung poetisch erhöhten Daseins auf der Landschaft aufzubauen. Giorgione war ein großer, ja er war der erste moderne Landschafter gewesen, in dem Sinne, daß er zuerst es versucht und vermocht hatte, sein Empfindungsleben an der Landschaft und durch die Landschaft auszudrücken und die Gestalten seiner Bilder durch das Medium seines lebendigen Gefühles aufs innigste mit der Natur zu verschmelzen. Der Kunst- und Kulturgeschichte bleibt die Erkenntnis noch vorbehalten, daß er sich durch diese große Neuerung überhaupt als einen der ersten spezifisch modernen Geister in Europa legitimiert hat. Auch Marées' großer Zeitgenosse Böcklin war in eben diesem Sinne ein ganz moderner Geist, daß er von der Natur selbst ausging, der er dann durch das ihm eigentümliche Verfahren der Intensierung so bedeutende Ergebnisse abgerungen hat. Ein solcher Geist war Marées nicht. Er war kein Landschafter, er hat für die Landschaft nie viel Interesse gehabt; ja sein ganzes Schaffen macht unwiderleglich klar, daß er überhaupt kein reges oder tiefes Naturgefühl besaß. Was ihn zu Giorgione hinzog, das war ihm damals wohl selbst noch nicht klar — meines Erachtens war es eine gewisse großartige Primitivität des Venezianers —; gewiß ist, daß er sich erst fand, als er mit der Antike in Fühlung trat.

Die Antike hatte wohl eine Landschaftsmalerei, aber die Landschaft als Stimmung, als subjektives Element war ihr fremd. Sie kannte nur die Landschaft als Raum; irgend ein sentimentales oder romantisches Interesse an der Natur wird in der antiken Kunst nicht erkennbar. Ihre Entwickelung vollzog sich vielmehr durchaus an der menschlichen Gestalt, und zwar in der Weise, daß sie sich ihrer Schritt vor Schritt von den einfachsten Grundlagen aus bemächtigte, daß sie sich zuerst die Formen und den Mechanismus des menschlichen Körpers zu eigen machte und dann nach und nach, und immer vollkommener, die Menschengestalt zum Abdrucke aller ihr zugänglichen Ideen und Empfindungen ausbildete. Als Marées, erst in Rom und dann in Campanien, die Schöpfungen der Antike kennen lernte, entschied sich sein Schicksal. Erst an diesem Erlebnisse fand er sich und erfaßte er die Aufgabe seines Lebens. Er schloß sich vollständig ab, begann von neuem und trat in seinen großen Kampf ein.

Wir müssen diese Erscheinung schließlich wohl einfach als gegeben annehmen, aber Eines wenigstens läßt sich doch zu ihrer Erklärung anführen. Marées hatte in München viel experimentiert und sich den verschiedensten Einflüssen hingegeben; allein sein strenger und klarer Verstand sagte ihm, daß er bei alledem auf unsicherem Grunde stehe. Er hatte am eigenen Leibe das große Unglück der modernen Kunst durchzuleben und durchzufühlen, daß ihr die organische, gesetzmäßig ausgebildete Grundlage der inneren Form fehlt. Je mehr er in Italien versuchte, um so stärker mußte diese Empfindung in ihm werden, bis er in die völlig verzweifelte Stimmung kam, daß er alles unter sich und um sich schwanken fühlte, daß ihm alles Beginnen hoffnungslos und vergeblich erschien, weil doch alles in sich zusammenfallen müsse. In dieser Stimmung lernt er das Gegenbild der in sich völlig sicheren, unerschütterlich fest aufgebauten antiken Kunst kennen, und er faßt den heroischen Entschluß, für seine Kunst und die gesamte deutsche Kunst eine neue Grundlage zu schaffen, indem er den Weg geht, den, wie die Geschichte lehrt, die Antike gegangen ist. Wenn in Marées' Schaffen ein antiker Geist, ein antikes Element deutlich zu fühlen ist, so liegt das nicht nur darin, daß seine Gestalten sich antik geben, noch in dem Einflusse, den er von der antiken Kunst erfahren hat. Wichtiger ist schon, daß er mit der Antike einen gewissen Sinn für gelassene Größe teilt. Aber das entscheidende, das innerlich antike Moment in seiner Kunst scheint mir dies zu sein, daß sein Verfahren, seine Methode, seine künstlerische Grundidee eine echt antike ist. Er versucht die moderne Kunst so zu entwickeln, wie sich die der Alten entwickelt hat.

So beginnt er denn da, wo die griechische Kunst, sagen wir: um 600 vor Christi herum, begonnen hat, und versucht sich der menschlichen Gestalt grundmäßig zu versichern. Er geht auf die allereinfachsten Motive ihrer Erscheinung und Bewegung zurück: auf das Stehen, das ruhige Schreiten, das Liegen, das Bücken. Er vermeidet mit strenger Konsequenz alle komplizier-

teren Bewegungs- (und also auch Handlungs-) Motive, um die Probleme ja nicht zu verwirren, um sich durch keine Nebenreize, keine Nebenaufgaben vom Elementaren ablenken zu lassen. Man sieht einen Künstler wieder an dem Probleme arbeiten, das für die Renaissance zuerst Masaccio gelöst hatte; einen Menschen fest auf seinen eigenen Füßen, aus der Kraft seines eigenen Organismus stehen zu lassen. Man sieht einen Künstler wieder systematisch alle die Möglichkeiten durchstudieren, die die griechischen Bildhauer des sechsten Jahrhunderts durchstudiert haben: Stehen auf beiden Beinen, Auflösung des Motivs durch den Gegensatz von Standbein und Spielbein, Stehen mit übereinandergeschlagenen Beinen und so fort. In dieser Weise geht er die ganze elementare Bewegungslehre durch, um sich eine elementare Formentypik zu schaffen. Ebenso verfährt er mit den Verschiedenheiten des Alters und Geschlechtes, die er auf ihre allereinfachsten typischen Merkmale zurückzuführen strebt. Er kennt nur den Mann, den Greis, den Jüngling, das Weib, das Kind; schon in der Studie nach dem Modelle löscht er die individuellen Züge aus, und er hat auf den Bildern seiner entscheidenden Periode überhaupt keine Individuen mehr geschildert, sodaß in unserer Erinnerung nur ein Marées-Mann und ein Marées-Weib fortlebt. Unter all den schweren inneren Leiden, in die ihn die selbsterwählte Aufgabe stürzte, blieb sich Marées doch stets bewußt, und mit Stolz bewußt, daß seine Behandlung und Darstellung der menschlichen Gestalt etwas in der modernen Kunst völlig Neues sei. Denn so oft sie auch im 19. Jahrhundert geschildert worden war, so handelte es sich dabei doch stets entweder um die mehr oder weniger naturalistische Wiedergabe eines Ateliermodells oder um die Benutzung eines geschichtlich überlieferten Schemas für die menschliche Gestalt, ob es nun das der Antike oder das des Botticelli oder das des Rubens oder das des Watteau war. Konnte nun auch freilich Marées solche Erinnerungen nicht völlig ausschalten (seine Frauen z. B. haben viel venezianisches Blut in sich), so war er doch wirklich der erste und einzige Moderne, der die menschliche Gestalt als Organismus zu erfassen strebte, der sie aus ihren eigenen inneren Bedingungen aufbaute, aufwachsend von der Sohle bis zum Scheitel, jedes Glied tragend und getragen, jedes hinweisend auf jedes andere Glied und auf den ganzen Körper. Statik und Mechanik des Körpers waren ihm alles, und wenn er nach dem Modelle studierte, so waren es die Gelenke, auf die er vor allem seine Aufmerksamkeit richtete. Das findet sich in den Aufzeichnungen seines Schülers Pidoll ausdrücklich bestätigt; ich glaube, daß Kunowskis „rhythmische" Zeichenmethode einen Versuch darstellt, Marées' Verfahren festzuhalten und fortzubilden. Die Verzeichnungen, die sich Marées bei seinen Gestalten zuweilen gestattet, sind erstaunlich, aber noch viel erstaunlicher bleibt die organische Eigenkraft, die viele davon dennoch entwickeln. Feuerbachs Akte erscheinen neben den seinen als Pariser Atelierarbeiten, Böcklins als derbschlächtige Naturprodukte — allein die Marées' sind freie Schöpfungen eines streng organisch aufbauenden Geistes.

Es ist ganz natürlich, daß Marées mit diesen Studien vor allem auf die Bildhauer gewirkt hat, wie Hildebrand, Volkmann, Tuaillon. Er aber war Maler, und als solchem stellte sich ihm zugleich das weitere Problem, die zweidimensionale Fläche zum Ausdrucke des dreidimensionalen Raumes zu machen. Und wiederum verfährt er hier ganz, wie beim Studium der Gestalt, versucht er sich eine elementare Raumtypik auszubilden und den Raum als Organismus aufzubauen. Er verschmäht die überlieferten Kunstmittel, wie die Repoussoirs, auf die Feuerbach Zeit seines Lebens angewiesen geblieben ist, und strebt danach, daß die notwendigen Bildelemente aus sich heraus den Raum gestalten. Der Stehende, der Sitzende, der in die Tiefe sich Ausstreckende; Bäume, Wasserspiegel, nach hinten sich verlierende Hügelketten; die Bewegungen des Greifens nach oben, nach unten, nach hinten: das sind die immer wiederkehrenden, unermüdlich abgewandelten Motive seiner Raumbildung. Die menschliche Gestalt fungiert als der Hauptträger des Raumes, der dadurch eine außerordentliche Wahrheit und Einfachheit gewinnt. Die Landschaft ist ganz im antiken Sinne, nur als raumbildendes Element, aufgefaßt. Ja, so streng war Marées gegen sich, daß er, der große und reiche Koloriſt, schließlich sogar die Farbe im Interesse der Raumbildung typisierte. Seine Skala zeigt in seiner vollen Entwickelung nur noch drei Haupttöne: Braun, Grün und Blau, von denen das Braun, hauptsächlich an Erde und Körpern verwandt, der Träger des Vordergrundes wird, während Grün und Blau Mittelgrund und Ferne bilden. Wie er freilich in diese Elementarskala einzelne andere Töne gelegentlich leicht einordnet, das zeigt einen geborenen Meister.

Man wird es hiernach verstehen, wenn ich Marées im Ganzen einen Archaiker nenne. Nicht, daß er ein spielerischer Altertümler gewesen wäre, wie wir deren genug gehabt haben. Vielmehr ist seine Kunst in dem Sinne archaisch, daß es eine Kunst der grundlegenden Anfänge ist. Seine Gestalten behalten bei aller Gediegenheit der inneren Struktur etwas Befangenes, Unfreies; man merkt ihnen schon die mächtige Anstrengung der geistigen Abstraktion an, die es sich ihr Schöpfer hat kosten lassen; sie sind nicht mit den Figuren des Phidias oder Polyklet, sondern eher mit dem Jünglinge von Tenea oder allenfalls den Aigineten zu vergleichen. Wenn in anderen Epochen ein Jahrhundert und mehr die Aufgabe gelöst hat, die naive Typik der Kunstanfänge zu einer gesetzmäßigen, bewußt gehandhabten Typik zu entwickeln, so hat er als Einzelner den erstaunlichen Mut gehabt, sich einer ähnlichen Aufgabe zu unterziehen, obwohl ihm doch die moderne Kunst die Grundlage jener naiven Typik nicht bot. Die Tatsache, daß er sich selbst nicht Genüge geleistet, daß er die Mehrzahl seiner Bilder nicht vollendet hat, tritt für uns heut zurück vor der Erkenntnis, daß er auf dem Wege, den er beschritten hat, bewundernswert weit gekommen ist und Erstaunliches erreicht hat. Seine Bilder zu vollenden bleibt eine Aufgabe des 20. Jahrhunderts.

Denn wohlverstanden: Marées' Werk ist eben nur eine großartige, konsequente und gediegene Grundlegung,

ist eine Kunst, die sich streng auf Formenprobleme beschränkt und alle anderen Aufgaben der Kunst ausschaltet; und es wäre eine verhängnisvolle Mißdeutung seiner Ideen, wollte man unsere Kunst nötigen, bei ihnen stehen zu bleiben, den Kreis nicht zu überschreiten, innerhalb dessen Marées sich gehalten hat. Marées konnte bei seinen Tendenzen gar nicht anders: er mußte die Frage des eigentlichen Gehaltes der Kunst, die Frage, wie sie sich dem Leben und der Natur gegenüber zu verhalten, wie sie sie zu deuten und zu gestalten habe — er mußte sie aussondern. Er mußte sich an die allereinfachsten Formen des Seins halten, um an ihnen die Grammatik der Gestalt und des Raumes zu studieren, wie wir ja auch dem Schüler, der Lateinisch lernen soll, nicht einen Satz Ciceros, sondern mensa est rotunda vorlegen. Ich deutete bereits an, warum er komplizierte Handlungsmotive nach Möglichkeit zu vermeiden genötigt war. Er schildert fast durchweg nur Sein, und zwar Sein in den einfachsten Naturformen. Er schildert keine Individualitäten und kein individuelles Leben. Er ist zeitlos — nicht wie Phidias oder Michelangelo, die das Leben ihrer Zeit in die Sphäre der Ewigkeit erhoben haben; sondern er ist zeitlos, weil er außer Bezug zu dem Leben seiner Zeit steht. Zuweilen hat er das Gegenständliche geradezu mit Mißachtung behandelt. Auf einem der Schleißheimer Flügelbilder schildert er eine Verlobung. Er übernimmt die Gedanken und Gestalten der Szene einfach aus den antiken Wandgemälden und gibt, was man etwa den Apparat einer Verlobung nennen könnte. Aber wer nun erwartete, den seelischen und gesellschaftlichen Gehalt des Vorganges nach unserm Zeitempfinden dargestellt zu sehen, der würde sich völlig enttäuscht finden. Die Bilder, die etwas wie eine Handlung und persönliche Empfindung aufweisen, sind wenig zahlreich und fallen durch ihren Charakter sogleich auf. Dahin gehört die Darstellung der drei Heiligen Martin, Hubertus und Georg; dahin vor allem das schöne Flügelbild des „Raubes der Helena". Am Schlusse seines Schaffens steht das prachtvolle Bild der „Entführung des Ganymed", das durch den individuellen und lebendigen Zug der Erfindung und des Kolorits sehr überrascht. Glaubte Marées vielleicht damals so weit zu sein, daß er daran gehen dürfte, die von ihm gefundene Form mit reicherem Gehalte zu erfüllen, das Skelett seiner Kunst mit blühendem Fleische zu bekleiden, von der Abstraktion zum Leben überzugehen? Wir können es heut nicht mehr sagen.

Dem sei, wie ihm wolle: was Marées geleistet hat, muß eine unverrückbare Grundlage unserer ferneren Kunstentwicklung bleiben. Eine, nicht die Grundlage. Wir dürfen nie vergessen, daß mit Marées zum Heile unserer Kunst gleichzeitig Böcklin strebte und schuf — Böcklin, der Marées an organischer Sicherheit der inneren Form, an natürlichem koloristischem Genie, an geistiger Kultur ebenso weit nachstand, wie er ihn an Naturkraft und Naturgefühl, an freier Erfindungs- und Gestaltungsgabe übertraf. Nur ein schwächlicher und jämmerlicher Ästhetizismus und Kunstsnobismus kann Marées gegen Böcklin ausspielen; erst vereint kann das Schaffen der beiden Meister die Grundlage für eine lebensfähige moderne deutsche Kunst abgeben. Es ist keine unlösbare Aufgabe, das Erbe der beiden miteinander zu verschmelzen. Mögen unsere Künstler diese Aufgabe verstehen und sie in Angriff nehmen; möge unsere Kunst diesmal wenigstens vor dem Fluche bewahrt bleiben, der sie das ganze 19. Jahrhundert hindurch verfolgt hat: daß sie bei größtem innerem Reichtum immer auf Anfänge ohne Fortsetzungen beschränkt blieb.

Dr. Albert Dresdner.

Gartentagebuch.

Von Otto Ernst Sutter.

3. März.

Ein eigen Stücklein Garten habe ich gekauft, wo die Stadt sich in die Acker und Felder des flachen Landes verliert, und die Türme schauen eben noch darein. Mich dünkt, ich werde nicht viel Verträge im Leben unterschreiben müssen, indessen keinen freudiger abschließen als den über den Kauf dieses Gartens. Er ist nicht groß, ein paar Meter nur im Geviert, aber eigener Grund und Boden ist er, ein Stücklein Eigenland . . .

Auf den Abend bin ich draußen gewesen. Die Erde ist noch fest gefroren, und die Schollen klingen an wie vulkanisches Gestein. Eine stille Sehnsucht war in mir, mit dem Umstechen zu beginnen und den Odem der warmen Krume einzuziehen. Und doch kann es noch einen Monat dauern, bis sich mein Wünschen erfüllt. Derweil besserte ich den bescheidenen Zaun aus und die kleine Hütte für die Geräte und das Handwerkszeug und habe dabei eine schöne Entdeckung gemacht. Auf dem Dächlein der Hütte nistet eine Hauswurz. Die feit mir den Garten gegen Wetter und Leid.

Bevor ich heimging, schaute ich lange noch auf das graublaue Fleckchen Erde, das da umschlossen lag und mich kahl und leblos anstarrte. Du bist mein, du kleiner Garten, in deinem Boden will ich köstlichen Samen bergen, und die Sommerwinde sollen den Duft deiner Blüten über die Erde tragen . . . lieber, kleiner Garten.

25. März.

Die Märzstürme haben mit ihrem ungestümen Blasen die Erde aus ihrer winterlichen Erstarrung erlöst. Am späten Nachmittag fing ich an umzustechen und Furche neben Furche zu legen. Wie das um mich dampfte und roch. Der Boden ist gut; seidig braun und bläulich schimmerte er auf dem blanken Spaten und rann in feinen Fäden herab wie ein flüssiges Metall. Ich habe wenig Wurzeln in ihm gefunden und brauche mich, wie es scheint, vor dem Unkraut nicht allzusehr zu fürchten.

26. März.

Die Sonne hatte eine Platte alten, braunen Goldes aus dem Garten gemacht, als ich gegen Mittag hinauskam. Eine Seidelbaststaude und ein paar Krokusknollen habe ich eingesetzt und die erste Kanne Wasser getragen. Und die ersten Schweißtropfen von der Stirne gewischt. Die Hauswurz öffnete ihre Schuppenblätter und sonnte sich in wohligem Behagen.

2. April.

Um das Hüttlein läuft jetzt ein leichtes Lattenspalier, an dem ich Kürbisse ziehen und Feuerbohnen spinnen lassen will. Die Beete haben sich schön abgesetzt, und ich warte täglich auf die Krokusse und das Blühen des Seidelbasts.

4. April.

Beim Gießen sah ich, daß die ersten Krokusblättchen den Boden aufstießen und ihre blassen Spitzen wie Fühler hervorstreckten. Welche Kraft in solch einem kleinen Pflänzlein verborgen ist. Treibt sein Schößlein durch die Erde zum Licht und schürft keck die Decke auf. Senkt seine Würzlein in die Tiefe und schlürft und trinkt die köstlichste Nahrung. Kaum ist der erste Sonnenstrahl auf die zitternden Keimblätter gefallen, saugen sie die kosende Wärme und werden grün. Recken und winden sich und sind über einen sonnigen Mittag stark geworden. Und nun lachen sie die Sonne an und können nicht genug Licht und Wärme in sich hineintun. Wie so ein Pflänzlein aufsprießt und saftig wird, Knöspplein treibt und eine leuchtende Blüte erschließt, Tag für Tag zu beobachten und an seinem Gedeihen dann und wann durch ein Tränklein mitzuhelfen, ist ein unsagbar schönes Glück.

10. April.

Zehn hochstämmige Rosenbäume umsäumen jetzt den mittleren Weg des Gartens. In einem alten „Rosenbuch" (das keinen Verfasser nennt) habe ich mir Rat geholt und zwei Arten gewählt, Teerosen und eine Art rotblütiger Herbstrosen.

20. April.

Drei Tage nur hat der Seidelbast geblüht, und schon hängen kleine Beeren an den weißschimmernden Zweiglein. In tiefem Gelb und mattem Lila stehen die Krokusse in dichten Büschen beieinander, als wären die Töne nach feiner Wahl zusammengestimmt.

Ein paar vorwitzige Gräslein mußte ich heute jäten, und fast hätte es mir leid getan, die zarten Schöße auszurupfen. Als ich den Grund von ihren Wurzelstöcken schüttelte, betrachtete ich sie in geheimem Staunen. Ein seidenfädiges Schöpflein ist ein jedes, und seine Haare sind wunderbar durchsichtig und gebrechlich. Und doch vermögen sie im Erdreich zu bohren. Um das Hüttchen und am Gartenzaun habe ich heute die Feuerbohnen gesteckt, mit den Kürbissen hat es bis Ende Mai Zeit.

2. Mai.

Schon stechen die Bohnenkeime hervor und tragen wie schirmende Hauben die braunen Fruchthüllen. Und Beet auf Beet will ich jetzt bepflanzen. Bei einem Gärtner, einem freundlichen Nachbar, hab ich mir Setzlinge für den Sommerflor ausgesucht, ziegelrote Geranien und Goldlack, vielfarbige Nelken und großblütige Gänseblumen, Levkojen und kleine Lippenblütler, Georginen, Astern und violette Centaurien. Ein Geißblatt, das ich vom Wald hereingetragen und in einer Ecke eingegraben habe, ist gut angewachsen und windet seine Ranken am Zaun empor.

18. Mai.

Heute habe ich die Kürbiskerne in die Erde gelegt und, da sie just in diesem Jahr die letzten Samen sein werden, ein fromm Sprüchlein dareingesprochen. Nun mag es an ein Blühen gehen. Der Boden ist schon sommerlich durstig und saugt gierig den sprühenden Regen meiner Kanne. Auch die Blätter verlangen nach dem tropfenden Naß, ihre Oberfläche zu waschen, und glänzen im milden Licht des Abends. So klein mein Garten ist, immer gibt es etwas zu schneiden, aufzubinden und zu richten in den wenigen Stunden, die ich draußen sein kann. Und die Hauswurz auf dem Dächlein hält gut acht . . .

29. Juni.

Meine Haut ist verbrannt, die Hände sind schwielig und die Glieder des Abends schwer und müde. Ich lese eine Stunde und lege mich bald zur Ruhe, um am frühen Morgen vor der Arbeit eine Stunde im Garten sein zu können. Welche Wunder schafft die Nacht an Strauch und Kraut, tränkt und badet Stengel und Blätter und macht die Erde blank und andächtig.

Die Kürbisse treiben saftige Ranken und schlingen sich am Spalier durch die Feuerbohnen, in deren Laub die ersten roten Funken glühen. Langsam überschüttet der Sommer die Erde mit Blust und Flor.

30. Juni.

Mir ist die Stube voller Duft, die erste Rose hat sich erschlossen. Am Sommerhimmel flimmerten lang schon die Sterne, als ich heimkehrte.

Mitte Juli.

Ich weiß nicht mehr Tag noch Zeit, ein Blütenmeer wogt draußen, und um und um zittert die Schönheit. Die Äste und Zweige der Rosen beugen sich in Pracht herab zu den Schwestern, die sehnsüchtig ihre Köpfchen nach der Sonne wenden. Ein Summen und emsiges Fliegen, ein Flügeleinschlagen und Honigtragen. Garten, liebes Blütenland . . . .

10. August.

Eine blaue Säule rauchte in den frischen Morgen, von einem Häuflein verkohlter Bretter aufsteigend, und ein stechender Ruch schwälte in der Luft. Eine böse Hand hat mir in das Hüttlein Feuer gelegt. Die Blumen, die ihm zunächst standen, sind dürr und welk geworden, das Spalier mit den Kürbissen und Feuerbohnen ist verbrannt . . . und ein Rosenstämmlein sticht verkohlt in die Luft . . . Was konntest du helfen, arme Hauswurz, wenn Bosheit in der Nacht mein Glück zerstören wollte? Konntest nicht wehren. Der Wolken Blitze hieltest du treulich ab und bewahrtest die Schutzbefohlenen vor Hagel und Stürmen, aber ein bübisch Werk konntest du nicht verhüten . . . .

25. August.

Eine neue Hütte steht gezimmert, und auf ihrem roten Dach nistet eine neue Hauswurz. Und der Garten ist eine einzige schöne Blume . . . .

20. September.

Der Seidelbast hat brennendrote Beeren und die Bohnen hängen voller Schoten. Ich bat die Frau des nachbarlichen Gärtners, sie zu pflücken. Eine goldene

Reife belädt mit stillen Händen jede Staude und färbt sie mit tiefen Tönen. Weißgeballte Wolken streichen in langsamer Fahrt über den blauen Himmel und schauen verwundert in meinen Garten, und der Mond träufelt sein Silber über die schlafenden Blüten. Das Geißblatt hat zum zweitenmal zu blühen begonnen, aber sein Duft entbehrt der Wärme des Sommers . . . .

10. Oktober.

Der Morgen hatte einen starken Reif über die Erde gelegt und die blauen Astern, die sich noch kaum geöffnet, erfrieren lassen. Der Gärtner half mir ein paar Geranien ausheben, die ich überwintern will, und aus den braunen Sonnenblumen die Kerne schütteln. Jetzt ist allein die Hauswurz noch grün und drückt ihre Blätter eng zusammen . . . .

So mag der Boden ruhn und Nahrung bereiten dem neuen Sprießen und Blühen . . . .

30. Oktober.

Ich habe die Kronen der Rosenbäume zur Erde gebogen und im schützenden Boden geborgen und ihre Stämmlein mit Stroh und Tannenästen bedeckt. Ein kalter Wind fegte über die kahlen Felder, und die dürren Blumenstauden zitterten wie die schlecht bekleideten Kinder armer Leute . . . .

15. November.

Der erste Schnee hat ein weißes Linnen über den Garten gebreitet.

20. November.

Auf meinen Fenstergesimsen stehen Töpfe mit Hyazinthen und Tulpenzwiebeln. Weiße Papiertüten schützen die ersten keimenden Blätter. Und bei der Lampe versenke ich mich in alte und neue Gartenbücher auf manche Stunde . . . . vom Blühen meines Eigenlandes träume ich die stillen Winterabende . . . .

Besprechungen und Notizen.

Der himmlische Zecher

nennt Alfred Mombert eine Auswahl seiner Gedichte, die soeben im Verlag von Schuster & Loeffler, Berlin, erscheint; 94 Gedichte auf 112 Seiten im Pappband.

Auch hiermit wird der „vernünftige" Leser, der unsere Bewunderung des Dichters Mombert kaum ernst nehmen kann, noch wenig anzufangen wissen. Weil ihm die natürlichen Beziehungen zu dieser Art von Kunst — genau genommen zur Kunst überhaupt — fehlen. Er mag noch so viel schöne Worte von der Kunst des Dichters lesen: wenn er keinen Inhalt findet, der ihm verständlich und angenehm ist, steht er ohne Schlüssel vor der Tür. Und die Eigentümlichkeit der Mombertschen Lyrik ist — vom Laienstandpunkt aus gesprochen — daß sie ohne einen leicht zugänglichen Inhalt Kunst macht.

Auch sonst ist ein Gedicht etwas anderes, als daß von der Liebe, vom Mondschein, von der Ewigkeit schöne Gedanken und Gefühle gesagt werden; erst wenn sie in eine rhythmische Fassung kommen, wo der Klang und Takt der Worte, der Fall der Reime mit dem Inhalt in eins zusammenklingt, beginnt der Dichter, und nicht im Inhalt sondern in dieser rhythmischen Fassung liegt die Kunst. So ist es wohl zu denken, daß ein Dichter eines Tages — von Herzen dessen überdrüssig, was der Leser an Inhalt in seinen Versen sucht — das Klang- und Sinnspiel der Worte ohne den Krammarkt der landläufigen Vorstellungen versucht, daß er sich ohne Rücksicht auf das Verständnis dem rhythmischen Gewoge der Sprache hingibt, seine Sensationen in ihr gleichsam inkognito erlebt: das wäre ungefähr der Fall Mombert.

Vom Laien betrachtet; denn wie ohne Wasser kein Katarakt, ist natürlich ohne Vorstellungen — wenn die Gedanken und Gefühle dazu auch nicht landläufig sind — kein Wellenschaum der Worte möglich. Die Welt besteht nicht nur aus den Dingen, die dem Durchschnittsgehirn geläufig sind; außer der Liebe und dem Mondschein gibt es noch einige andere Rätsel, die ein Menschenherz erregen können, z. B. „Gott und die Träume", wie es Mombert einmal formulierte, oder den „Uebergang vom Er zum Ich". Es ist gewiß bequemer, sich eine Welt und eine Menschheit mit Fortschritten, Idealen und Erfindungen vorzustellen, darin „Ich" die durch meine Geburt vorbestimmte Rolle bis in den Sarg spielt; aber wenn eines Tages das Bewußtsein sich gegen mich selber richtet: wie komme ich dazu, dieses alles zu sehen, zu denken, zu fühlen? Wer ist dieses Ich? Dann können die Antworten schon so rätselhaft werden, wie der Inhalt der Mombertschen Gedichte.

Daß er nicht immer so logisch im Sattel sitzt wie der liebende Mondscheindichter, ist am Ende zu verstehen; und daß bei ihm wundervolle Zeilen mit notdürftigem Flickwerk der Worte wechseln, auch. Schließlich sind alle Worte plumpe Zusammenfassungen sehr komplizierter Dinge und für das Unsagbare weniger geeignet als Töne oder Farben. Da geht ein Sinn und Klang, der dem Dichter darin eingefangen schien, leicht wieder verloren, wenn der Leser sie in seine ungeübten Hände nimmt. Darum braucht ein Verzückter nicht gleich ein Verrückter zu sein, wie ein handfester Psychiater gewiß aus Hunderten von Stellen Mombertscher Dichtungen beweisen könnte.

Der Sinn dieser Auswahl ist der, aus dem Geröll und Schutt solcher Verzückungen in Gott, wo das Bewußtsein des Dichters sich als das Bewußtsein der Welt — also Gottes — fühlt: die klarer gewordenen Gedichte, in denen gleichsam der Emailleguß vollendet ist, zusammenzustellen. Es sind auf diese Weise — wenn nichts anderes erreicht ist — wenigstens nur noch 94 zum Teil ganz kurze Gedichte. Die zu lesen, findet am Ende auch einer die Geduld, der zunächst nichts versteht. Leicht möglich, daß er bei der Schönheit einzelner Zeilen hängen bleibt und sich von ihnen aus allmählich doch aus den Wassern dieser Schöpfung festes Land gewinnt. W. Schäfer.

Magister Laukhard.

Magister F. Ch. Laukhards Leben und Schicksale, von ihm selbst beschrieben. — Bearbeitet von Dr. O. Petersen, Einleitung von Paul Holzhausen. 2 Bände. Stuttgart bei Robert Lutz.

Memoiren gehören nicht eigentlich in die Literatur. Sie sind sogar in gewissem Sinn literaturfeindlich, indem sie das Publikum der Dichtung entfremden und ihm ein Surrogat geben, das die verlockende Marke des Erlebten trägt. Die meisten Memoirenleser nämlich sind Leute, denen ein Buch nicht als Werk eines Dichters gilt, sondern als lebengetreue Niederschrift pikanter Alltäglichkeiten oder interessanter Absonderlichkeiten. Diese Leute spielen vor jedem Kunstwerk die gleiche Rolle: bekommen sie eine Dichtung in die Hände, fragen sie zuerst nach der Authentizität der Fabel; vor einem Bild ist ihr ganzes Interesse das Motiv, und Musik schätzen sie nach dem tanz- oder sangbaren Takt ein.

Auch Magister Laukhards Leben und Schicksale, die in Lutzens „Memoirenbibliothek" erschienen, werden sich in der Hauptsache an dies Publikum wenden müssen, denn die Zahl jener, die begreifen, weshalb Goethe das „wahrhaft Biographische" schätzte, wird immer beschränkt bleiben. Daß wirklich die Magisterschicksale aus dem Ende des 18. Jahrhunderts vor allem für dies im schlimmsten Sinn unliterarische Publikum exhumiert wurden, beweist die Tatsache, daß der zweite Band, in dem das „wahrhaft Biographische" in der Lust am Schwätzen verloren geht, um ungewöhnlichen Erlebnissen Platz zu machen, vor Ablauf des Erscheinungsjahrs (1908) die vierte Auflage erreichte, während der erste, menschlich und kulturgeschichtlich wertvollere und lebensfähigere noch keine neuen Ringe angesetzt hat.

Die Neuherausgabe dieser Erlebnisse des verkommenen Theologen Laukhard trug die Note des literarischen Ereignisses und wurde allgemein freudig zustimmend begrüßt, woran zum Teil wohl die zeitgemäße Vergangenheitfexerei schuld war, wenn auch der sachliche Wert vor allem des ersten Teils nicht bestritten

werden kann. Aber tatsächlich war diese neue Ausgabe, die aus fünf Bänden des Originals zwei zusammenzog, was nicht nur durch großzügige Kürzung, sondern auch durch manche Detailstreichungen derber und arg polemischer Stellen geschah, doch wohl recht unnötig. Das Memoirenpublikum erhält zwar auf Kosten der Literatur neues Futter, für Studienzwecke erscheint die Ausgabe aber zu sehr bearbeitet. Solche Operationen sind immer eine heikle Sache, mögen sie nun, wie in diesem Fall, aus Gründen des Anstoßes geschehen oder eine Konzentration des Wesentlichen bezwecken, wodurch z. B. aus den Langenschen Rabelais-Ausgaben eine „Zotologie" — um wie Laukhard zu reden — entstand. Wirkliche Interessenten können sich nicht mit solchem Torso begnügen, wenns auch der Torso eines Torso ist, sondern greifen auf den Originaldruck zurück.

Man stellt bei solchen Exhumierungen aus disputierbaren Gründen, die sich in letzter Zeit erschreckend häufen, immer wieder die zwar nur rhetorische Frage, ob es denn wirklich keine zeitgenössische Literatur gäbe. Der Widerspruch liegt in der Frage selbst. Gewiß haben wir sie, aber wie der Prophet im eigenen Land, so gilt auch der Dichter im eigenen Jahrhundert nichts. Das Volk verlangt die Zentenarperspektive, und die Verleger, deren Interessen oft nur äußerlich mit denen der Autoren zusammengehen, unterstützen das unnatürliche Verlangen.

Nicht als Kunstwerk irgendwelcher Art, sondern als Spirituspräparat menschlicher Abnormität sind des Magister Laukhards Leben und Schicksale, objektiv betrachtet, in mancher Beziehung interessant und man kann auch sagen lehrreich. Besonders den ersten Band, in dem die Erziehung des charakterschwachen Pastorensohns durch Familie und Universität mit wunderbarer Konsequenz der Verlotterung entgegentreibt, der dann das damalige Studentenleben auf seiner wüstesten Seite von einem Kommilitonen entblößt zeigt, der selber voll Freude an dem Treiben, also sicher nicht bösartig präokkupiert war, diesen Band sollten sich die mützen- und bänderbegierigen Muli vornehmen, ehe sie das schöne Lied von der alten Burschenherrlichkeit anstimmen, wenn auch der wüste Student-Autor nicht gerade im Rahm der Burschenschaft nach Genossen schöpfte. (Als Stichprobe kann die Schilderung von der Leipziger Universität im Gegensatz zu Goethes Studentenerinnerungen an Leipzig in „Dichtung und Wahrheit" dienen.)

Der Student wird dann Magister, dann Soldat, findet Vergnügen am Erzählen, hat interessante Erlebnisse, und so verkitscht allmählich der zweite Band, wird vielleicht interessanter, aber wertloser. Der zum Söldner gewordene Magister stellt da ein Gegenbeispiel von schauriger Wahrscheinlichkeit zu Goethes „Kampagne in Frankreich" auf und findet dann Gelegenheit, aus der Maulochperspektive den vom Widerschein des Pariser Tohuwabohus geröteten Revolutionshimmel Frankreichs zu betrachten.

Wird bei der Lektüre des künstlerisch gänzlich formlosen Memoirenwerks an manchen Stellen Teilnahme und ernstes Interesse gepaart, daß man den Ausführungen des nicht unintelligenten Magisterkopfes mit Aufmerksamkeit entgegenkommt, so verwischt der gute Eindruck sich doch immer wieder, wenn man an die Persönlichkeit denkt, die hinter diesen Ansichten steckt. Durch eigene Schuld verludert, schwach und wenig geistvoll, dabei gutherzig und voreingenommen, wenn jemand sich ihm freundlich erzeigte, gehässig gegen wirkliche oder vermeintliche Feinde, ist Laukhard doch wohl nicht geeignet, ein Charakterbild zu geben oder zu sein, und um die richtige Perspektive zu seinem Buch zu gewinnen, bedarf es unbedingt kritischer Zurückhaltung.

Ich meine, man dürfte in Anbetracht des Erfolgs dieser literarischen Ausgrabung wohl solche Überlegungen nachträglich noch anstellen und wird dazu besonders durch die etwas aphoristische Einleitung von Paul Holzhausen veranlaßt. Der Bonner Professor, der 1902 schon ein Werk über Laukhard herausgab, legt den „Schicksalen" eine zum mindesten übertriebene Bedeutung für das Lesepublikum bei und betrachtet die groteske Erscheinung des Magisters von einem Standpunkt, der unbedingt zur Überschätzung verführen muß. R. Schwerdtfeger.

Die Berliner Kunstausstellungen.

Es ist heuer das zehnte Mal, daß die Sezessionsausstellung sich öffnet; und wenn auch Herr Liebermann in seiner Eröffnungsrede das Selbstlob der Sezession schon ohne Zaghaftigkeit gesungen hat, so werden doch auch die, die sich nicht als ihre Parteigänger einschwören, bei dieser Gelegenheit gern daran erinnern, daß die Berliner Sezession im ersten Jahrzehnte ihres Bestehens so manches gewirkt hat, dessen wir uns freuen. Zu ihren Hauptverdiensten rechnen wir die Umgestaltung der Großen Kunstausstellung; denn so viel ist gewiß, daß diese ohne die Existenz der Sezession nie das geworden wäre, wozu sie sich in den jüngsten Jahren entwickelt hat. Sie hat von der jüngeren Nebenbuhlerin die moderne Ausstellungstechnik gelernt, die überhaupt eine der unantastbarsten Leistungen der deutschen Sezessionen bildet. Selbst der kläglichste Inhalt präsentiert sich auf den Auswahlausstellungen in München, Berlin und Wien in geschmackvoller und zweckmäßiger Form und Anordnung; und die „Große" hat sich diese Lektion so zunutze gemacht, daß sie heut als die übersichtlichste, abwechselungsreichste, bestgeordnete und netteste aller Massenausstellungen zu rühmen ist. Aber die zehn Jahre sezessionistischer Kämpfe sind auch an den Werken selbst, die sie umfaßt, durchaus nicht spurlos vorübergegangen. Alles, was in der Großen gut und beachtenswert ist, das ist doch heut auch (um es kurz so zu nennen) modern — und es wäre auch unnatürlich und arg, wenn dem nicht so wäre, wenn sich das, was aus der modernen Bewegung zu gewinnen ist, nicht der ganzen Generation mitteilte. Nur daß die Jungen und Jüngeren in der Großen fast durchweg maßhaltiger und besonnener sind. Wenn die Sezessionisten sans phrase Luft-, Licht- und Farbenprobleme in rein mechanisch-optischem Sinne oder aber ganz artistisch als nur sinnlich angenehm wirkende Geschmacksmalerei behandeln, so wird bei Landschaftern, wie Hartig, Türcke, Donzette, oder in dem Innenbilde von Feddersen das Bestreben einer gewissen Vergeistigung, einer Verwendung der neuerworbenen Mittel zur Deutung des Naturgehaltes, zur Intensierung der Stimmung bemerkbar. Zwischen den Bildern dieser Maler und den frischen Landschaften von Ulrich Hübner oder dem feinen „Titisee" von Paul Klimsch, die beide in der Sezession sich befinden, besteht kein grundsätzlicher Unterschied, sondern nur ein solcher des Temperamentes und des Tempos. Auch das ist hüben und drüben den Landschaftern gemeinsam, daß ihre Arbeiten um so besser sind, in je bescheidenerem Formate sie sich halten. Denn sie alle sind der Theorie verhaftet, daß sie nur einen „Ausschnitt aus der Natur" (den bewußten Zolaschen coin de la nature) wiederzugeben haben; die Fähigkeit eines freien, bedeutenden und reichen Aufbaues eines Landschaftsbildes scheint vorläufig noch ganz verschüttet. Ich habe von Eugen Bracht noch kein so befriedigendes Werk gesehen, wie sein kleines kräftiges und klares Bild der Niederburg in der Eifel; seine großen Landschaften erscheinen mir immer gewaltsam ausgereckt und leer. Ähnliches ist bei dem Münchner Hermann Urban zu beobachten: die kleine Albaner-Landschaft, obzwar in manchen Partien recht roh, zeigt doch immer Originalität und Haltung, aber der Versuch, im großen Formate auf Böcklin zu posieren, mißlingt völlig. Im Ganzen gibt das Beste, was dies Jahr in der Großen Ausstellung zu sehen ist, die tröstliche Hoffnung, daß sich doch nach und nach ein gewisses anständiges Durchschnittsniveau moderner Malerei bilden kann; und dies wäre allerdings ein wichtiges und segensreiches Ergebnis, denn wenn einmal ein echtes Genie aufersteht, so hängt es doch schließlich von der Höhe der von ihm vorgefundenen Durchschnittsleistungen ab, wie weit es darüber hinaus Neues zu schaffen imstande ist.

Auf der andern Seite ist allerdings der Anblick, den die diesmal stark hervortretende Jugend in der Sezession gewährt, im höchsten Grade unerfreulich und entmutigend. Die Sezession erinnert jetzt an eine Spielbank, wo verwegene Spieler alles auf eine Karte setzen, um den Gewinn zu erzwingen. Um jeden Preis Aufsehen zu erregen, scheint das höchste Ziel des jungen Geschlechtes; und ihr Mittel besteht darin, mit irgend etwas ganz Unerhörtem aufzutrumpfen. Sei es selbst närrisch — wenn es nur neu ist, oder doch neu scheint. Und die Rechnung ist insofern nicht ganz falsch, als es in Deutschland eine Kritik gibt, die sich als den wahren Hort freier und moderner Kunst wähnt, wenn sie das soi-disant Neue, es sei, wie es wolle, protegiert. Diese jungen Maler sind fast durchweg Karikaturen von Karikaturen, Nachahmer verwilderter französischer Manieristen, wie Cézanne, van Gogh, Gauguin, Vuillard; aber während in Frankreich die reiferen Geister bereits sich von diesen Exzessen lossagen, während dort ein so vorurteilsloser Kritiker, wie Camille Mauclair, bereits vor dem „Vorurteile der Neuheit in der modernen Kunst" warnt,* beten die deutschen Adepten getreulich noch die gallische

* „Le Préjugé de la Nouveauté dans l'Art moderne", La Revue, 1. April 1909.

Weisheit von vorgestern nach. Es ist nicht etwa dies oder das, worüber man mit Malern wie Pechstein, Gallhof, Brockhusen, Dietze, Feiks zu rechten hätte, Form oder Farbe oder Raumbildung oder Erfindung — es ist der ganze Charakter ihres Schaffens, der eine Verständigung unmöglich macht, die völlige Zersetzung aller Kunstelemente, der völlige Mangel an einem Gehalte von irgend einer Art, ja geradezu der völlige Mangel an Sinn und an Natur. Dies ist die Frucht der systematischen Heranzüchtung des anarchischen Subjektivismus, in dem man seit einem Menschenalter das Heil der Kunst sehen zu sollen glaubt.

Das Beste, was die Sezession diesmal bietet, sind zwei stille, schöne und feine Landschaften vom Meister Thoma, die soliden, lebensvoll charakterisierten und natürlichen Bildnisse des Schweden Josephson und die beiden edlen und großen Marmorfiguren eines Jünglings und eines Mädchens von Fritz Klimsch

A. Dresdner.

Die graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Dresden.

Daß der Deutsche Künstlerbund schon längst nicht mehr eine „Richtung" darstellt, wissen die Kundigen heute allenthalben. Recht nachdrücklich beweist es diese Ausstellung. Sie füllt sieben Räume, darunter einen großen Saal, aus, und weist über 800 Arbeiten auf — angeblich den Rückstand von 2000, die der Jury unterbreitet waren. Man sieht an einer Wand die bezeichnendsten Arbeiten von Georg Jahn aus seiner jüngsten Periode; an einer andern, ebenso hervorgehoben, die unbotmäßigsten Äußerungen von Schmidt-Rottluff, Kirchner, Nolde — also der sogenannten „Brücke"-Gruppe: hier die Schlichtheit und Einfalt Hans Thomas oder Volkmanns, dort die Perversitäten Willy Geigers, John Jack Vrieslanders, Gallhofs, Staegers; hier Klinger oder Sohn-Rethel, dort Zschille und Aulhorn; hier das Prinzip Liebermann, dort dasjenige Graf Reichenbach. Wahrlich, vielseitiger kann ein Geschmack überhaupt nicht sein, und ich möchte wissen, was sich mancher Besucher dabei denkt, dem doch zugemutet wird zu glauben, dies alles sei in gleicher Weise ausstellungswürdig!

Die Aufmachung der Ausstellung ist die übliche; ein kunterbuntes Durcheinander, das dem Besucher nicht entgegenkommt, indem zur leichteren Faßbarkeit Gleiches zusammen gruppiert ist; und das auch nicht den einzelnen Künstler in seinen Absichten unterstützt, indem es ihn abgerundeter, möglichst isoliert in Erscheinung treten ließe. Die Arbeiten sind, wie es sich zeigt, eingerahmt einverlangt worden, und das Vielerlei der Umrahmungen kommt unter sich aus, so gut es eben geht. Die vorige Ausstellung im Buchgewerbe-Museum zu Leipzig präsentierte sich besser.

Die zurückgewiesenen 1200 Arbeiten — wenn anders an dem Gerücht etwas Wahres ist — müssen recht minderwertig gewesen sein: das beweist auch der Umstand, daß von manchen Künstlern mitunter ganz alte Arbeiten aufgenommen wurden, die hier geradezu wie Füllsel wirken. Von Stuck, Klinger, Kalckreuth, Dora Hitz u. a. sind Zeichnungen zu sehen, die fünfzehn Jahre und noch älter sein mögen.

Die Stärke der Ausstellung liegt, wie schon seit Jahren bei uns, wiederum in der Originalzeichnung, wenn auch der junge Nachwuchs in dem gedruckten Bild sich diesmal ein wenig mehr als unlängst hervortut.

Aber leider ist fast nichts von diesem jungen Nachwuchs naiv. Ein Teil gehört zu den geistig Gernegroßen, die entweder sich in unsympathisch berührende Erotik verirren, oder zu „Klingern" versuchen und immer nur ihre eigene Unreife verraten. Ein zweiter Teil ergeht sich, nach berühmten Mustern, in Verachtung des technischen Könnens, in einem unerfreulichen erkünstelten Archaismus, der dem Wesen nach unehrlich bleibt. Ein dritter schielt in anderer Weise nach berühmten Mustern und holt sich das künstlerische Vorbild von außerhalb her, in Gestalten wie Brangwyn usw. Ein vierter endlich versucht es mit dem „geistreich" Witzeln. Es gibt so schrecklich wenig Können, und fast nirgends einen aufrichtigen Ernst. Künstler, die vor beiläufig zehn bis fünfzehn Jahren sich auf die graphische Kunst verlegten, haben das Interesse an ihr wieder verloren. Einige wenige — man kann sie an den Fingern abzählen: Fischer, Orlik, Ubbelohde, Gampert usw. — sind geblieben; der Rest ist Schweigen.

Am erfreulichsten unter der Graphik bleibt vielleicht noch der Holzschnitt. Das ist leicht erklärlich. Er gibt sich nicht so her zur geschäftlichen Verwertung und Erniedrigung wie der Steindruck. Er ermöglicht die Farbe: er ist technisch, wenn auch etwas schleppend, so doch einfach und leicht. Mit der Farbe kommt die Möglichkeit einer feinen Geschmacksentfaltung: und darin liegt wohl das Geheimnis, warum der Holzschnitt auch die jüngeren Generationen noch reizt. Sie wollen nach kurzem Zwischenspiel alle wieder Künstler, das heißt soviel wie Maler, sein. Radieren, Stechen und wie die Dinge alle heißen, gelten ihnen doch wieder als etwas Geringeres. Nur wo gegebenenfalls ihre Malersehnsucht ein Wörtchen mitsprechen kann, nur dafür sind sie zu haben. Ganz entschieden das Beste, das der Nachwuchs zu dieser Ausstellung beigetragen hat, ist, insofern es gedruckte Kunst ist, unter den Holzschnitten zu finden.

Wenn die Ausstellung nicht völlig befriedigt, so bezieht sich das nur auf das Ganze: unter den 800 Arbeiten gibt es gewiß genug einzelne, die ausgezeichnet sind. Der Künstlerbund hat zwar auch Nichtmitglieder eingeladen; aber aus irgend einem Grund fehlt viel, sehr viel. So ist die Veranstaltung weder repräsentativ noch recht glücklich geworden. Die letzte Schwarz-Weiß-Ausstellung der Berliner Sezession, im Dezember vorigen Jahres, war entschieden fesselnder.

Prof. Dr. Hans W. Singer.

Natürliches Holz.

Es ist merkwürdig, wie wenig unsere Möbelmacher und Innenarchitekten damit anzufangen wissen. Immer wird es gebeizt, gestrichen, lackiert, poliert, wie wenn es für sich gar kein Aussehen hätte. Nun habe ich in meinem „Arbeiterhaus" zwei Täfelungen aus amerikanischem Kiefernholz, die eine lackiert und die andere im natürlichen Zustand. Die eine vom ersten Tag an bis heute unverändert in dem bekannten Honiggelb; die andere bis heute in einem eigenen Leben, zuerst noch weiß wie rohes Holz, dann immer wärmer und schließlich von der Sonne in einem warmen zarten Spiel der Töne, von silbergrau zu kupferbraun, das täglich an Schönheit gewinnt. Dort ist das Holz zu einem bestimmten Effekt getötet worden, in dem es leichenstarr verharrt, hier blieb es am Leben.

Die Süddeutschen und die Schweizer haben das von jeher gewußt, daß sich das Holz auch aus sich selber hält und daß man nicht gleich mit dem Pinsel darüber kommen muß; in alten und neuen Bauernhäusern sieht man Böden, Täfelungen, Treppen in jenem seidigen Braun und Grau, das ungefärbtes und ungeöltes Holz mit dem Alter von selber gewinnt. Der Effekt der Politur ist stärker; aber abgesehen davon, daß es dann eigentlich kein Holz mehr ist: für ein verwöhntes Auge feiner ist die natürliche Farbe doch.

Nur schmutzt es leichter, wie die Hausfrau sagt. Das eben ist der Irrtum. Wie sauber sich das Holz zu halten weiß, dem nicht die Poren mit Lack und Öl verklebt sind, das ist erstaunlich. Es nimmt den Staub nicht an, der sich darauf setzt, wie wenn es durch sein Leben geschützt wäre. Natürlich, wenn er durch Wasser hineingeschlammt wird, oder wenn scharfe Seife oder andere Putzmittel dem Holz die zarte Haut zerstören, dann wird es tot und kann sich nicht mehr selber schützen.

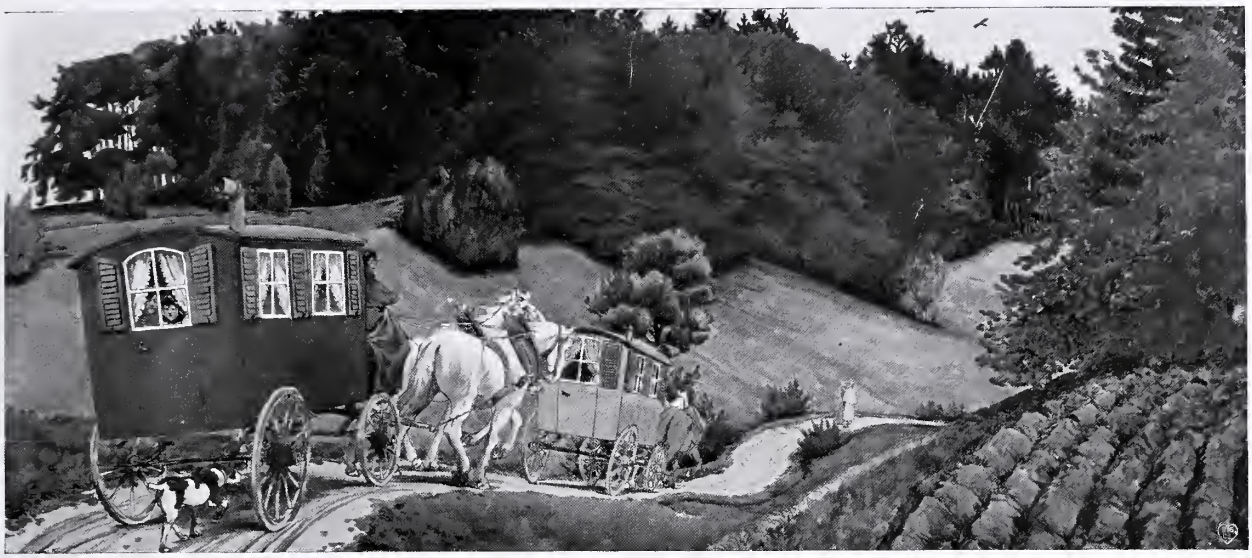
Jedenfalls, das Wohnliche, was wir dem Holz als Material nachrühmen, die weiche und doch klare Wärme der Oberfläche, zeigt es am schönsten, wenn es natürlich bleibt; es würde unsern Treppenhäusern, Stuben und Fluren den bürgerlichen Charakter besser bewahren als unsere modischen Biedermeierlichkeiten. S.

Tschudi

ist nun doch die längste Zeit Galeriedirektor in Berlin gewesen, freilich nur, um jetzt im bestellten Boden die Saat aufgehen zu lassen und neues Feld zu ackern. Er geht nach München. Nun wird Berlin schwer den Verlust beklagen und doch, recht überlegt, ist nichts zu beklagen. Im Gegenteil: wieviel solche Männer haben wir? Ist es nicht gut, daß ein Organisator wie Tschudi auch andere Museen lebendig macht? Vielleicht können junge Kräfte in seinem Sinn fortsetzen, was er begann. Vielleicht gibt es unter den noch unentdeckten Assistenten mehr lebendig denkende Museumsleute. Solange aber nur wenige da sind, sollte nicht eine nur der vertrockneten Kunstgalerien Nutzen von guten Gärtnern haben. R. S.

Herausgeber: Wilhelm Schäfer, Verlag der Rheinlande G. m. b. H. Druck A. Bagel, Düsseldorf. Papier: J. W. Zanders, B.-Gladbach.
Alle für die Redaktion bestimmten Sendungen sind an den Herausgeber W. Schäfer, Vallendar, erbeten.
Für unverlangte Manuskripte und Rezensionsexemplare wird keine Verpflichtung übernommen.

Walter Georgi:
Der Herr Bürgermeister.



Walter Georgi: Zigeunerwagen (Farbige Zeichnung).

Walter Georgi.

Walter Georgi ist ein Kind der „Scholle". Die Leistungen dieser Gruppe aber sind seit Jahren nach fast übereinstimmendem Urteil die bedeutendsten innerhalb der Münchner Malerei, und ihre Ausstellungen haben die der Sezession schon fast auf den zweiten Rang heruntergedrückt. Die beste Münchner Tradition, die sich vor allem an die Namen Wilhelm Leibl und Wilhelm Trübner knüpft (man hat bei ihnen bereits das Gefühl, die Namen von Klassikern auszusprechen), ist von keiner Seite so energisch aufgegriffen und so konsequent und mit so starkem Talent weiter ausgebaut worden wie von den Leuten der Scholle. Mit immer größerer Deutlichkeit drängt sich einem diese Tatsache auf. Neben ihren Ausstellungen wirken die der Sezession schon recht eklektisch verfahren.

Der Umstand, daß sich auf den Ausstellungen der Scholle lange Zeit die „Studie" etwas allzusehr in den Vordergrund drängte und die Meisterschaft im Malen an sich über Gebühr betont wurde, konnte einen zeitweilig irre machen an der künstlerischen Bedeutung ihrer Bestrebungen, und in der Tat scheint der genialste Pinselführer der Gruppe, der glänzendste und verblüffendste Meister der Nacktmalerei, Leo Putz, wenig Sinn zu haben für künstlerische Aufgaben, die sich noch andere Ziele setzen, als den Reiz sprühender Farben, den Zauber leuchtender Epidermen und die Virtuosität des malerischen Vortrags. Doch neben dieser einseitigen Begabung (die sich sozusagen aufs Stilleben, wenn auch noch so eklatantes, beschränkt), machten sich andere Tendenzen innerhalb der „Scholle" immer mehr geltend. Ja, man kann sagen, daß das Streben zum Monumentalen uns kaum irgendwo sonst so energisch entgegentritt als hier. Fritz Erlers Wanddekorationen bewegen sich in dieser Richtung, ebenso Reinhold Eichlers große Tempera-Schöpfungen, wie verschiedene Werke von Erich Erler. Bis auf die Behandlung des Porträts erstreckt sich die dekorative Grundrichtung dieser Künstler.

Zwischen ihnen und Leo Putz in der Mitte steht Walter Georgi. Im Vergleich zu Fritz Erlers Dekorationen wirken seine Bilder naturalistisch, und seine Behandlung von Licht und Farbe nimmt sich neben der koloristischen Wucht eines Leo Putz etwas gröblich aus und von geringerer Kultur. Aber wenn er dessen hochgesteigerte rein malerische Qualitäten nicht ganz erreicht, hat er dafür das vor ihm voraus, daß ihm in höherem Grade das Bedürfnis und die Befähigung eigen ist, dem Bild über das rein Malerische hinaus Wert und Bedeutung zu geben, anders gesagt: das Bedürfnis von der Studie weg zum Bilde zu kommen — was natürlich und notwendig immer ein wenig auf Kosten der „Studie" geschieht.

Es gab eine Zeit, wo es in hohem Grade not tat, nichts so sehr zu betonen als das: daß das Stilleben eine ebenso würdige Aufgabe eines großen Künstlers sein kann, als nur irgend ein anderer

malerischer Vorwurf. Heute wird das Stilleben, ich verstehe das Wort allerdings in einem sehr weiten Sinn, bereits allzu ausschließlich geschätzt, ja oft genug als das einzige Ziel hingestellt, und darum ist heute nichts so sehr zu bekämpfen, als die Enge und Einseitigkeit, die sich hierin kundgibt und die einmal eine Gesundheit war, aber leicht zu einer Krankheit werden kann, denn sie verkennt den Sinn des Lebens für die Kunst. Gewiß kann es der künstlerischen Aufgabe in tausend Fällen vollauf genügen, die bloße Erscheinung malerisch zu verwerten; aber den Sinn des Lebens in malerische Symbole zu fassen und zum Kunstwerk zu gestalten, hat in allen starken Kunstepochen für etwas Höheres gegolten.

Jede entgegengesetzte Tendenz müßte die Kunst mit der Zeit verarmen, ja degradieren, und eine Kunst, die doch gewiß nicht die letzte ist, die des Poeten, müßte dann ganz aus dem Begriff ausgeschieden werden. Für das Stilleben, d. h. für die künstlerische Verwertung der bloßen Oberflächenerscheinung, ist natürlich der Gegenstand durchaus gleichgültig; nicht aber für monumentale Malerei. Man könnte ebensogut behaupten, und der Unsinn wird sofort in die Augen springen, daß im Drama der Gegenstand keinen Belang habe; er ist im Gegenteil schon für die Novelle von entscheidender Wichtigkeit.

Damit soll niemandem zu nahe getreten und damit soll besonders keine Verkennung der bedeutenden Kunstwerte, die wir unserer Zeit verdanken, ausgesprochen sein. Nur nahegelegt soll werden, welche wichtige prinzipielle Bedeutung es hat, gerade aus einer Gruppe, die das rein Malerische höher kultiviert hat als eine, eine Reihe Künstler hervorgehen zu sehen, denen es Bedürfnis ist, über die rein malerischen Aufgaben hinaus das Monumentale anzustreben und den Sinn des Lebens mit ihrer Kunst zu deuten, sei es in rein symbolischen Gestaltungen, wie Erler und Eichler tun, sei es in mehr realistischer Erfassung des Lebens wie Walter Georgi.

Denn sein Realismus vor allem ist es, durch den sich Georgi weit wegstellt von den beiden andern Genossen. Doch darf man die Worte (oder Wörter) nicht mißverstehen. Weder handelt es sich bei den einen um jenen fadenscheinigen Symbolismus, dessen Symbole zu gedankenblassen Schemen oder gar zu Hieroglyphen verschrumpfen, noch anderseits um einen Realismus, der sich mit jeder beliebigen Zufälligkeit begnügt. Im Temperament des Künstlers, das sich selbstverständlich im Werk ausspricht, liegt zuletzt der ganze Unterschied. Wir reden von symbolischer oder auch idealistischer Kunst, wo das Individuelle so weitgehend ausgemerzt ist, daß wir geneigt sind, es zu übersehen und es allein in seiner generellen (symbolischen, idealen) Bedeutung zu nehmen, und von realistischer Kunst, wo das Individuelle sich uns so stark aufdrängt, daß es, was es gewiß nicht ist, fast als ein Zufälliges wirkt, um so mehr, je naiver, je laienhafter wir der Kunst gegenüberstehen. So wirkt jener Stil leicht vornehmer und zurückhaltender, weil er nur durch Form zu wirken scheint, aber auch leicht kühler, und seine Gefahr ist das Prätentiöse, das Kalte, das Leere — zuletzt das „Akademische"; der realistische dagegen wirkt leicht stärker und weiterhin, da der Gegenstand vernehmlicher mitspricht, aber eben darum auch brutaler, heftiger, „volkstümlicher", und was seine Gefahr ist, braucht nicht erst ausgesprochen zu werden.

Das alles ist im Hinblick auf Walter Georgi gesagt, wie auch auf sein Verhältnis zu seiner Umgebung. Georgi als Künstler (als Mensch geht er uns hier nichts an) liebt das Leben in seinen starken primitiven Äußerungen, seine Bilder hauchen eine mächtige Animalität aus. Dieser Zug seines Wesens macht ihm den Bauern besonders anziehend. Nicht in seiner großen ruhigen Geste stiller Arbeit (wie bei Millet), sondern vor allem in seinen Äußerungen von roher Kraft und ungebändigtem Lebenstrieb. Das Dörflich-Bachantische liebt er. Eine robuste Gesundheit strotzt uns aus seinen Bildern entgegen.

Sie ist natürlich nicht jedermanns Geschmack. Und man darf vielleicht die Vermutung aussprechen, daß sich Georgi, der geborene Leipziger, bis zu einem gewissen Grade vom Milieu (oberbayrisches Bauerntum, das selbst in München und bis in dessen Künstlerfeste hinein einen allzubreiten Raum einnimmt) noch über sein Naturell hinaus hat fortreißen lassen. Denn er hat seinerzeit mit viel zarteren Dingen angefangen. Ich erinnere mich an ein frühes Bild von ihm — Landschaft mit nymphenhaften Gestalten, wenn ich mich nicht irre — das eine in hohem Grade zart poetische Stimmung auslöste. Und dasselbe läßt sich von der Bildnisgruppe „Kaffeetisch", gleichfalls

aus jener früheren Zeit, trotz seiner naturalistischen Anklänge sagen. Dagegen zeigt ihn sein bekanntestes Bild, die „Leonhardifahrt", auf dem Gipfel naturalistischer Unbekümmertheit. Gerade das große Format und die vielen großgefaßten, räumlich großgefaßten Figuren darin, lassen den Mangel an wirklicher Großzügigkeit, die man seinen gleichzeitigen Bildnissen kaum absprechen kann, erst recht fühlen. Und so wirkt dieses Werk trotz des erstaunlichen Könnens und gewissenhaften Naturstudiums im ganzen wenig erquicklich.

Aber Georgi wird wohl heute selber kaum anders über das Bild urteilen, er ist unterdessen über diese Leistung bedeutend hinausgewachsen. Er hat sich zunächst den Raum erobert. Und er hat seine Farbe, wenn nicht verfeinert im französischen Sinn — hier liegt nicht seine Stärke — so doch vereinfacht zugunsten der Bildwirkung, was vielleicht noch wichtiger ist als das erstere! Er hat sich vor allem ein Gegengewicht gewonnen gegen die Derbheit seines Kolorits durch die Bewegung des Lichts. Es taucht oft ganz unter in Fluten von Licht. Georgi wurde nach und nach der lichtfreudigste unter den Malern der Scholle.*

Sein bedeutendstes Bild in dieser Richtung ist die „Brotzeit". Es könnte auch „Ernte" oder kurzweg „Hochsommer" heißen. Denn das künstlerische Thema ganz rein herausgehoben heißt in Wahrheit „Sommersonne". Daß das menschliche Dasein mit darin eingeschlossen ist, ändert im rein malerischen Sinn daran nichts, erhöht aber, nur ein Narr kann daran zweifeln, die allgemeine menschliche Bedeutung des Bildes und nähert es, im Verein mit seinen großzügigen formalen Eigenschaften, nicht nur koloristischer, sondern auch räumlicher Natur, dem Monumentalen.

Es ist hochinteressant, bei der „Brotzeit" Georgis an ein älteres Bild mit ganz gleichem Thema zu erinnern. Die „Ernte" von Th. Schüz, die auf der Jahrhundertausstellung zu sehen war (das Bild befindet sich wohl in Stuttgart?), ist aus seiner Zeit und für seine Zeit nicht nur ein charakteristisches, sondern auch ein gutes Bild. Bei Georgi kann der Laie die „Komposition" übersehen, wird sie wahrscheinlich mit Sicherheit übersehen; bei Schüz ist das unmöglich. Der prinzipielle Unterschied beider Werke, von den malerischen (farbigen) Qualitäten ganz abgesehen, liegt darin: der ältere Maler geht offensichtlich vom Gedanken aus, der Gedanke ist das erste, seine künstlerische Versinnlichung das zweite; das neuere Bild dagegen beruht einzig auf einer sinnlichen Anschauung, sie ist unbestreitbar der Ausgangspunkt des Künstlers. Aber nicht nur. Auch die Komposition ist bei Schüz zunächst, wie schon die episodischen Einzelheiten unwiderleglich dartun, von reinen Gedanken oder genauer gesagt von Postulaten des Gemüts bestimmt, die der Maler, da er eben doch Künstler war, dann nachträglich unter die Gesetze der Kunst brachte — so gut es eben gehen mochte. Das Bild Georgis aber verdankt seine Komposition von vornherein nur rein künstlerischen Erwägungen oder, was dasselbe sagt, sie ist konzipiert mit alleiniger Rücksicht auf die sinnliche Erscheinung in Raum und Farbe.

Keine Frage: das eine Bild nähert sich in seiner Behandlung in bedenklichem Grade dem Genrehaften — trotz der Epik des Gedankens —; das andere strebt dem Monumentalen entgegen. Daß das eine Bild sehr vernehmlich von Gebet und Genuß, das andere ebenso stark und aus-

* Unsere Abbildungen zeigen den Künstler, der unterdessen als Professor an die Karlsruher Akademie berufen wurde, in einer Entwicklung, die über die Bravour jener großen Formate längst hinausgekommen ist und mehr im Charme delikater Töne ihre Wirkung sucht, wofür das Bild eines Mädchens im blauen Kleid auf der diesjährigen Ausstellung in Straßburg als Beweis gelten mag. Wie bei den übrigen Mitgliedern der Scholle ist auch bei ihm sein dekoratives Vermögen am reichsten in farbigen Zeichnungen kleineren Formates zum Ausdruck gekommen; der Versuch, aus den Titelblättern der „Jugend" Wanddekorationen zu entwickeln — wie oft gesagt wurde — war immerhin auf dekorative Fähigkeiten gegründet, wie sie bis dahin in Deutschland nicht landläufig waren. Wenn die Blätter nicht — farbig, wie in dem geschickten Ausschnitt — durch und durch dekorativ gewesen wären, hätte sich das Experiment im Großen wohl kaum darauf gründen lassen. Besonders mit seinen herbstbunten Schilderungen hat sich Walter Georgi eine Volkstümlichkeit erzwungen, die wahrscheinlich auch die „Brotzeit" überdauern wird, weil eine deutsche Art Landschaftsgefühl dadurch zum Klingen kam. Die Red.

schließlich von Arbeit und kurzer Rast zu uns redet, mag nur nebenher bemerkt werden als den Kern der künstlerischen Frage nicht nahe berührend, ist aber dennoch ein bedeutungsvoller Fingerzeig.

Diese beiden so unendlich typischen Bilder, die in der realen Zeit kaum ein halbes Jahrhundert auseinanderliegen, repräsentieren geradezu zwei Weltalter. Wir Zeitgenossen, wenn wir mit künstlerisch erzogenen Augen schauen, konstatieren da zunächst einen Fortschritt und sind stolz darauf.

Wir gewinnen vor einem solchen Bilde den freudigen Glauben an die moderne deutsche Kunst und ihre Zukunft, um so mehr, als ein solches Werk und seine Verwandten uns über eine wichtige Sache, die fortwährend viel Beunruhigung hervorruft, ganz und gar beruhigen, indem wir uns davor bewußt werden, wie gering die Gefahr ist, daß die moderne deutsche Malerei, so viel Anstöße sie auch von Paris empfangen haben mag (auch Georgi hat sich dort umgesehen), im französischen Wesen aufgehe oder sich ihm auch nur in bedenklicher Weise nähere. Im Gegenteil entfernt sie sich davon immer sichtbarer wie alle übrige deutsche Kunst, die Literatur voran.

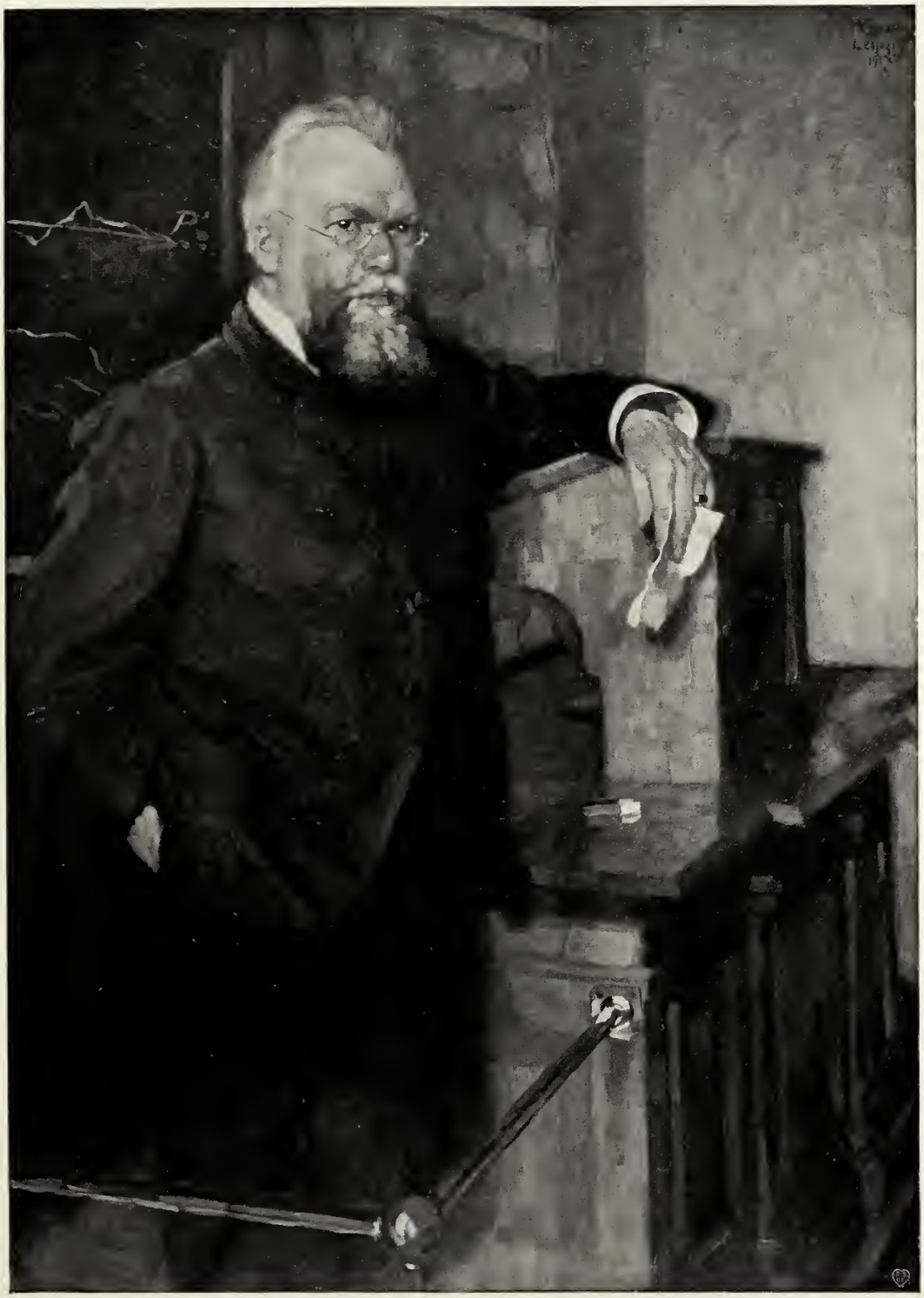
Diese freudige Anerkennung der modernen Kunst braucht uns nicht zu verhindern, die ältere Generation zu lieben, wo sie liebenswert ist. Wehe dem, der das nicht vermöchte. Aber eine schlimmere, eine verhängnisvollere Einseitigkeit und Verarmung wäre doch die andere, nämlich über der Liebe für die Alten die Jungen zu verkennen und die Tugenden und Leistungen der eigenen Zeit zu verleugnen, die uns heute kaum irgendwo so kräftig und stark und typisch-rein entgegentreten als in dem gesamten Werk der Münchner „Scholle", an dem kaum Einer einen wesentlicheren Anteil hat als Walter Georgi.

Benno Rüttenauer.

Walter Georgi: Vor der grünen Tür.

Walter Georgi:
Mädchen mit blauem Kleid.

Walter Georgi:
Markt (Farbige Zeichnung).



Walter Georgi:
Bildnis des Geheimrats Lamprecht.

Walter Georgi:
Dame in Weiß.

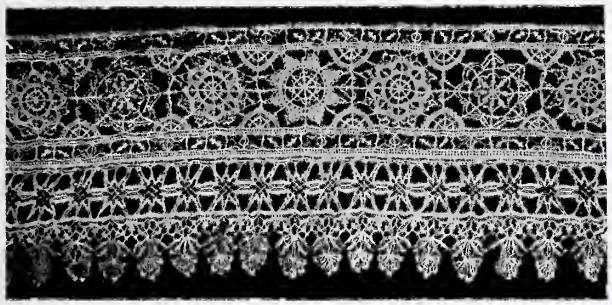


Abb. 1. Ital. Nähspitze, Reticella. 16. Jahrh.

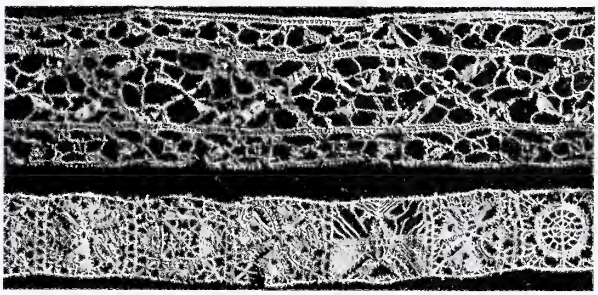


Abb. 2. Reticella und punta a fogliame. 16.–17. Jahrh. Sammlung Wedekind.

Echte Spitzen.

Echte Spitzen gibt es seit der Renaissance. Erst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts hat sich die eigentliche Spitzentechnik ausgebildet. Das Charakteristikum dieser Technik ist dies, daß entweder, wie es bei der Nadelspitze der Fall ist, ein einzelner Faden durch kunstvolle Verfestigung und Umschlingung mit Einzelfäden zu einem in sich zusammenhängenden Gebilde verwandelt wird oder daß, wie dies der Klöppelspitze eigentümlich ist, parallel nebeneinander laufende, freihängende Fadenpaare durch Umschlingung und Verflechtung, nicht aber durch Verknotung, zu dem schleierartigen Gewebe der Spitze verarbeitet werden. Vorläufer dieser Art Leinenarbeit gibt es eine ganze Anzahl. Alle drängen gewissermaßen auf die Spitze hin; und vielleicht ist es kein Zufall, daß die Spitzentechnik in der Renaissance aufkam, da das formale, streng tektonische Gefühl, das die Renaissancekünstler auszeichnet, die Grundlage der neuen Technik bildete, zu der der Orient die erste Anregung gegeben hat.

Jedes Leinengewebe droht an den Seiten, die nicht von der Sohlkante eingefaßt sind, auszufransen. Um diese Auflösung des Gewebes zu verhindern, gibt es drei Wege. Man kann die durch das Ausfransen losgelösten, freihängenden Enden der Kettenfäden verknüpfen. Geschieht dies auf kunstvolle Weise, so zeigt schon diese Verknüpfung der Fäden eine große Ähnlichkeit mit der Spitze. Von solcher Knüpfarbeit, die Macramé genannt wird, ein Name, der auf den arabischen Ursprung dieser Leinenarbeiten deutet, bis zur Klöppeltechnik ist nur ein Schritt. Denn beim Klöppeln werden ebenso wie bei dem Macramé parallel hängende Fadenpaare zu festen Formen verbunden, nur mit dem Unterschiede, daß die Fäden nicht geknüpft, sondern geflochten, d. h. umeinander gedreht werden.

Anstatt die Fäden eines ausgefransten Leinenstückes zu verknüpfen, kann man die Ränder des Stoffes durch Schlingfäden verfestigen. Bei diesen Schlingfäden liegt es nahe, nicht der scharfen Kontur der Leinwand zu folgen, sondern durch kleine Bogen oder Stäbchen das allmähliche Übergleiten des festen Gewebes in das Nichts anzudeuten. Hier liegt der Ausgangspunkt für die Nadelspitze.

Eine dritte Stelle, an der sich aus ästhetischen Erfordernissen spitzenartige Gebilde einstellen mußten, sind die Nähte zusammengesetzter Leinwandstücke. Dem tektonischen Sinn der Renaissance, die es liebte, jedes einzelne Glied eines Ganzen in seiner funktionellen Tätigkeit durch abstrakte Formen zu symbolisieren, entsprach es, das Gewand in seine wesentlichen Teile zu zerlegen und dadurch zu betonen. So werden die Nähte an den Armeleinsätzen, am Schulterstück, an dem Gewandsaum, durch Durchbrucharbeiten klar hervorgehoben. Solche einfache Durchbrüche drängten naturgemäß darauf, durch die edleren Formen der Spitze ersetzt zu werden.

Der einfache und der doppelte Leinendurchbruch ist in diesem Falle der direkte Vorläufer der Spitze. Nicht nur die Entwicklung der Spitzentechnik zeigt dies. Auch die formalen Motive der ersten Spitzen weisen auf den Formcharakter der Durchbrucharbeiten zurück. In den aus der Leinwand geschaffenen Durchbrüchen werden in der Hauptsache geometrische Muster und zwar kreisförmige eingearbeitet. Diese streng linearen, vorwiegend auf dem Quadrat, dem Kreise und seinen harmonisch

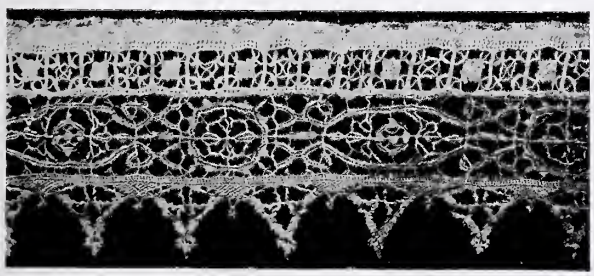


Abb. 3. Nähspitze, Spätrenaissance-Typus. 1. Hälfte 17. Jahrh.

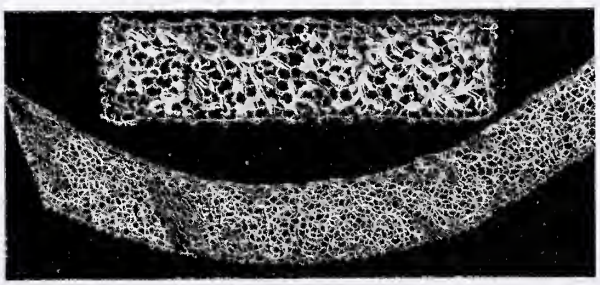


Abb. 4. Übergang zur Barockspitze. 1. Hälfte 17. Jahrh. Sammlung Wedekind.

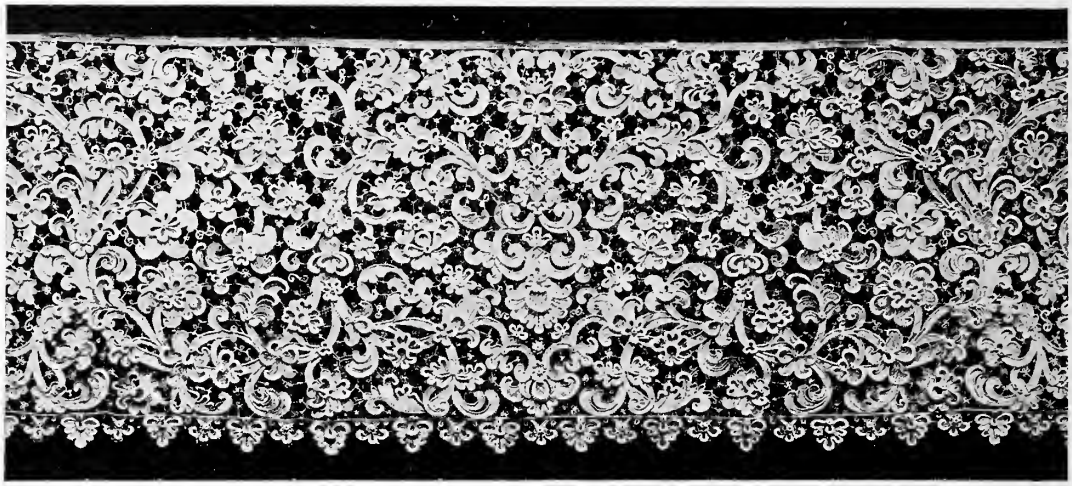


Abb. 5. Venez. Reliefspitze. 2. Hälfte 17. Jahrh.

geordneten radialen Strahlen beruhenden Motive der Durchbrucharbeiten gingen in ihrem Charakter unverändert in die ersten Spitzen über. Nach der geometrischen Form des Musters werden diese Spitzen Reticella genannt.

Die frühesten Reticellaspitzen entstanden in Italien, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Abb. 1). Der Geschmack für das plastische Herausarbeiten der Einzelform tritt in der italienischen Reticella klar zutage. Auch war mit der neuen Technik zugleich das Gefühl für den Materialcharakter erwacht. Denn in scharfem Gegensatz zu der mittelalterlichen, farbenfreudigen Buntstickerei, im Gegensatz auch zu der Farbenpracht des Orients, erkannte der Künstler der Renaissance, daß das reine Weiß des Leinen für die Spitze allein ästhetische Bedeutung habe; auch entging es jener Zeit keineswegs, daß farbige Gebilde dem Charakter der Wäsche — und an dieser entwickelte sich ja die Spitze — durchaus widersprächen. Dieser bewußte Gegensatz gegen die farbige Flächenwirkung der Stickerei mußte die Rücksicht auf plastische Klarheit noch verstärken.

Aus dem Materialcharakter der Wäsche und aus der Neigung, die Funktionen der Formen durch symbolische Abstraktionen zu offenbaren, erhielten die früheren Reticellamuster ihren künstlerischen Wert. Unterstützt wird dies noch durch die Technik; denn die frühen Arbeiten sind in der Nadeltechnik ausgeführt; die Klöppelspitze war in dieser Zeit noch eine billige, schlechte Nachahmung der Nadelspitze. Es liegt dies darin begründet, daß die Klöppelspitze niemals die Schärfe der Formen, die Reinheit der Zeichnung haben kann, wie die mit der Nadel gearbeitete Spitze. Auch die Möglichkeit, durch gehäufte Fadenschlingen eine erhöhte plastische Wirkung zu erzielen, war der Klöppelspitze vorenthalten.

Bis zur Wende des 17. Jahrhunderts herrscht dieser Reticellatypus der Renaissancespitze. Dann beginnen neben der rein geometrischen Reticella sich langsam andere Motive einzuschleichen; die Spätrenaissancespitze mit reicheren Zacken und Volutenformen, hier und da (in dem punta a fogliame) mit blattartigen Gebilden und Ansätzen von Ranken (Abb. 2 u. 3). Schnell nehmen diese Formen ihre Fortbildung. Die durchlaufende Ranke mit einigen wenigen Blumen, die bisweilen schon in einem kräftigen Relief gebildet werden, zeigen die letzten Ausläufer der Spätrenaissancespitze. Das endliche Übergleiten in die

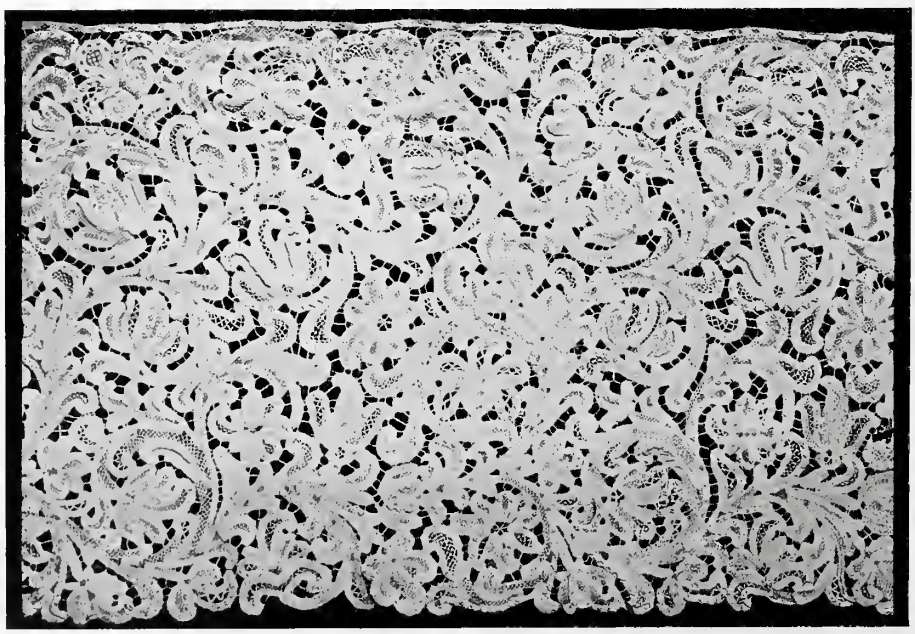


Abb. 6. Niederl. Klöppelspitze. Um 1700.

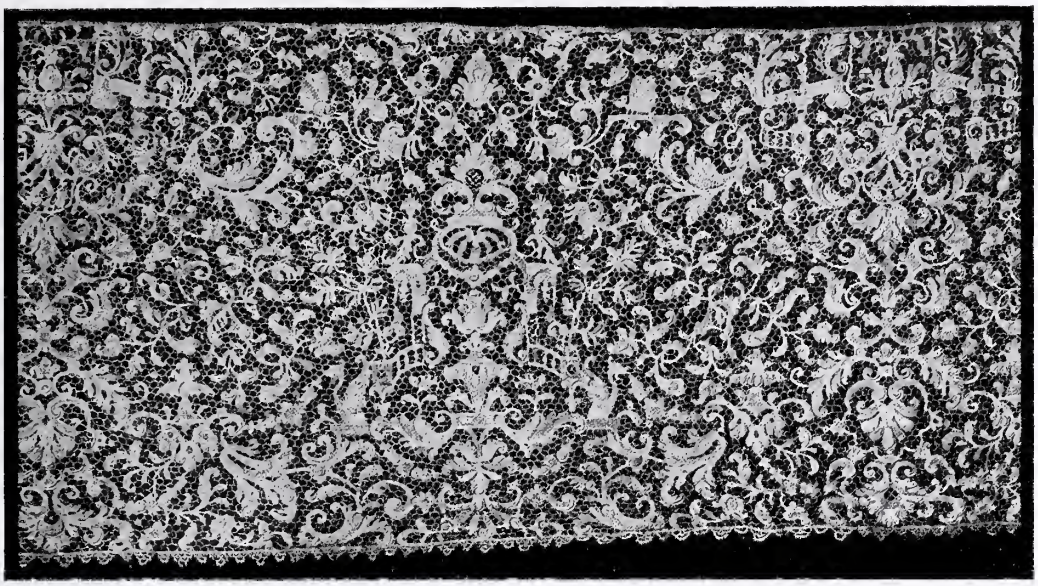


Abb. 7. Französ. Nähspitze. Später Stil Louis XIV.

barocke Spitze ist in den fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts vollendet (Abb. 4).

Der Übergang zur eigentlichen Barockspitze, die ihre höchste künstlerische Entfaltung in der venezianischen Reliefspitze (point de Venize) fand, hat Formen von feinster Anmut der Linienführung und harmonischer Verteilung der Massen gezeitigt. Es fehlt in diesen fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts noch die erdrückende Schwere, die den Rahmen sprengende Gewalt der Barockform. Die harmonische Gleichmäßigkeit der Renaissance, das Maßvolle in dem organischen Aufbau aller Teile lebt noch nach. Lang hinziehende Ranken mit vollendeten Blüten, deren Umrisse reliefartig erhöht sich von einem fein gemusterten Grunde abheben, zeigen die Grundzüge der frühen Barockspitze. Bald jedoch nehmen die Ranken wuchtigere Formen an, die kleinen, symmetrischen Voluten werden zu kraftvoll komplizierten Gebilden, naturalistische Formen treten neben abstrakte, schwere neben leichte — mit einem Worte, das Gegensätzliche wird zum ästhetischen Prinzip (Abb. 5).

Die Entwicklung vollzieht sich in der Hauptsache an der venezianischen Reliefspitze, die für die ganze Zeit sowie für alle Länder vorbildlich war.

In den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts wird das anders. Den Bemühungen Colberts und Ludwigs XIV. gelang es, allmählich in Frankreich die Grundlage einer ausgedehnten Spitzenindustrie zu legen. In der ersten Zeit durch Nachahmung der venezianischen Spitze. Diese Erzeugnisse auf französischem Boden, die oft von venezianischen Arbeitern verfertigt waren, wurden point de France genannt. Ein Unterschied zwischen point de Venize und point de France ist im Einzelfalle oft in keiner Weise festzustellen.

Nachdem man in Frankreich die Technik einmal beherrschte und die Ausübung der Spitzenarbeit von französischen Arbeitern übernommen war, ist es natürlich, daß der französische Formensinn sich bald klarer aussprach. Zunächst zeigt sich das in dem Verhältnis der Einzelform zu dem Grunde, von dem sie sich abhebt. Es ist die Tendenz vorhanden, die Verbindung der Einzelformen durch die Stege zu einem immer dichteren Netz, später zu einem gleichmäßigen, einheitlichen Netzgrunde umzugestalten. Dieser Entwicklung kam die wachsende Bedeutung der Klöppelspitzen sehr zustatten. Durch sie erfuhr die ästhetische Auffassung von dem Wesen der Spitze eine vollständige Umgestaltung. Statt der Klarheit der Einzelform erstrebte man mit der Klöppelspitze die Wirkung eines feinen, schleierartigen Gewebes, statt der plastischen Betonung der Konturen duftige Gebilde flächenhaften Charakters. Es war

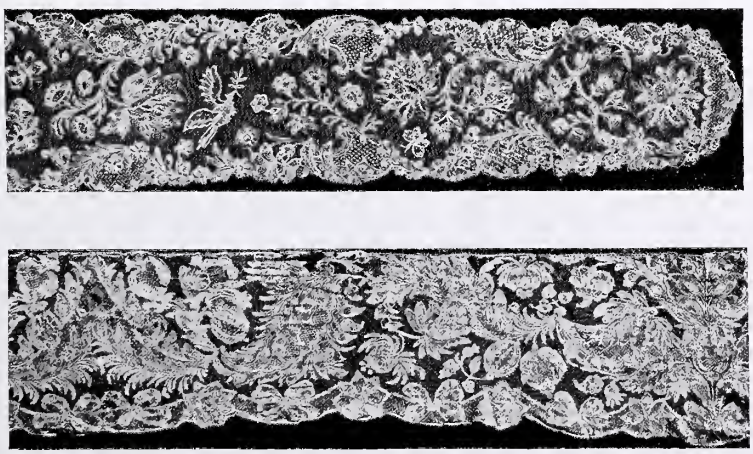


Abb. 8. Niederländ. Klöppelspitzen. Gegen Mitte des 18. Jahrh.

eine technische Eigentümlichkeit der geklöppelten Spitze, den Verbindungsfäden eine ausgesprochene Regelmäßigkeit zu geben. Das Ergebnis war der gleichmäßige Steggrund, von dem die eigentlichen Formen sich abhoben. Zuerst geschah dies bei den sogenannten Mailänder Spitzen, die zwar zuerst in Mailand, dann aber vorwiegend in Brabant und Holland verfertigt wurden. Damit war der Anfang gemacht, dichte, verschwimmende Formen ästhetisch anzuerkennen (Abb. 6).

Der Einfluß dieser veränderten Geschmacksrichtung zeigt sich in der venezianischen Reliefspitze in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts. Pieots, kleine Bogen-, Rädchen- und Röschenformen beginnen sich zwischen die großzügigen Einzelformen an den Verbindungsstegen anzusetzen. Auf dem Höhepunkte dieser Entwicklung stehen die wundervollen Gebilde der Rosalinspitzen.

Die Auflösung der großen Formen, die Milderung des Reliefs gibt den Spitzen des späten Louis XIV.-Stil das charakteristische Gepräge. Gleichzeitig veränderten sich, dem Zeitgeschmack entsprechend, die gewählten Motive. Laub- und Bandelwerk, Gehänge, Lambrequins werden bevorzugt. Auf die größtmögliche Feinheit des Fadens wird entschiedenes Gewicht gelegt und damit auf die Leichtigkeit und den verschwimmenden Duft der Spitze der höchste Wert (Abb. 7).

Damit war die Entwicklung in das Rokoko hinübergeleitet. Denn das Rokoko liebte, als Auflehnung gegen die erdrückende Wucht des Barock, das spielende Hinhauchen der Form und die kapriziöse Gegensätzlichkeit der Motive. Wasserfälle neben Felspartien, ferner Menschenfigürchen neben in der Luft schwebenden Musikinstrumenten; phantastisches Ast- und Laubwerk werden zu den bevorzugten Motiven.

Die Klöppelspitze übernimmt jetzt die Führung; die Niederlande stehen an erster Stelle. Brüssel, das sich sowohl durch geschmackvolle Formen wie durch die duftigsten Netzgründe auszeichnet, bleibt auch in der technischen Ausführung unerreicht. In Brüssel gelang es, auch die Nähspitze in diese Bewegung einzuleiten, so sehr sogar, daß die Nähspitze wieder die erste Stelle einnahm. Nicht zum wenigsten deshalb, weil sie vermöge der Farbenverfestigung sich als bedeutend haltbarer erwies. Nach den Brüsseler wurden die Malines- und Valenciennesspitzen die gesuchtesten. Die Mecheler Spitze unterscheidet sich von der Brüsseler dadurch, daß die Gründe in einem Stück geklöppelt sind, aber mit verschiedenen Fäden, bei der Valenciennes ist der Grund aus einem und demselben Faden geklöppelt (Abb. 8).

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts, im Louis XVI.-Stil, tritt nochmals ein Wandel der Motive ein. Die naturalistische Darstellung der Form und eine gewisse logische Gesetzmäßigkeit, also eine Negation der abstrakten Motive, tritt an Stelle der Voluten, Schnörkel, Muscheln und Figuren. Blätter und Blüten werden naturgetreu wiedergegeben, mit Vorliebe so, daß die Schattenwirkung durch Abschattierung ersichtlich wird. Darin lag eine Hauptstärke in der Schule von Alençon (Abb. 9).

Die Phantasiearmut der Zeit vermochte neue Formen nicht mehr zu ersinnen. In den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts verfiel man daher auf den Gedanken, durch Verbindung der verschiedenen Spitzentechniken den Spitzen eine erhöhte künstlerische Bedeutung zu geben. Dies mußte mißlingen. Mit der Auflösung der Form ging die der Technik Hand in Hand.

Daß man in neuester Zeit, vor allem in Wien, den Versuch gemacht hat, die Spitzenindustrie auch künstlerisch zu beleben, ist erfreulich. Hervorragende Künstler haben Entwürfe zu Spitzen gemacht. Doch künstlerisch befriedigende Lösungen, so scheint mir, hat man nur selten gefunden. Erst mit der Zeit, wenn die Form wieder aus der Technik hervorwächst, wird sich die Spitze, dieses edelste kunstgewerbliche Erzeugnis der Renaissance, zu wahrhaft ästhetischer Bedeutung erheben.

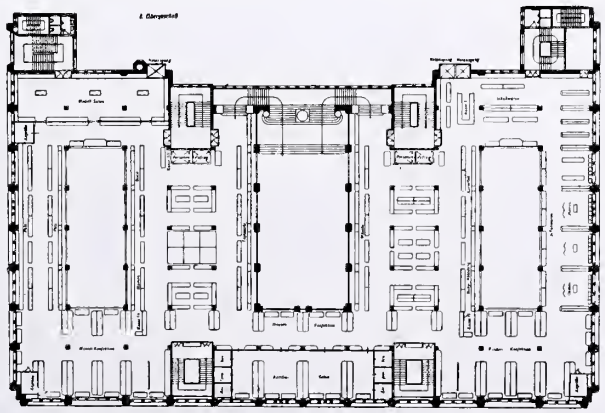
Dr. G. Eugen Lüthgen.

Abb. 9. Alençon-Nadelspitzen um 1780. Sammlung Wedekind.

J. M. Olbrich †: Das Warenhaus Tietz in Düsseldorf. Ansicht aus der Königsallee.

Das Warenhaus Tietz zu Düsseldorf von J. M. Olbrich.

Während Olbrich immer ein Tausendkünstler der Dekoration war und den strengen Aufbau möglichst vermied, ist er in diesem letzten und größten seiner Bauten als Dekorateur nicht immer glücklich aber in der architektonischen Entwicklung von einer verblüffenden Sicherheit und Strenge. Schon der Grundriß vermeidet jegliche Laune. Drei Lichthöfe nebeneinander, der mittelste breiter und in zwei Treppenhäuser endigend, die sich rechts und links symmetrisch anschließen und nach vorn vom ersten Stockwerk an wiederholt werden, sodaß der Bau sich um vier Treppentürme entwickelt, die in jedem Stockwerk den Eintritt an günstiger und klar bestimmter Stelle gestatten. Nur die Rahmen gleichsam der drei Lichthöfe und der drei Straßenfassaden ergeben die Verkaufsstände, ihre Einteilung wird aufs klarste durch die Stützpfeiler bewirkt, sodaß man von jeder Stelle aus sofort orientiert ist und ziemlich das ganze Stockwerk übertrifft.



Dieser klaren Disposition entspricht die Ausstattung: nur in den drei Eingangshallen — genau in der Mitte der drei Straßenseiten — und im mittleren Lichthof Kostbarkeit und Pracht der Intarsien, sonst eine sachliche Sparsamkeit, die an den rechtwinkligen Pfeilern nur die Kanten ornamentiert, sich ohne Sockel und Kapitäle behilft und die Formen des Betons zwar mit Holz oder Marmor verkleidet doch unverändert zeigt. Der Eindruck davon ist der einer klaren Sachlichkeit; während im Messelschen Wertheimbau die Raumstimmung oft über den Zweck (Gläser, Küchenlampen, Körbe oder Matten zu verkaufen) einen feierlichen Schritt hinausgeht, bleibt hier der Verkaufsraum in seiner eleganten Nüchternheit bestehen. Das Holz ist poliert und der Marmor geschliffen, oft so nebeneinander gestellt, daß beides wie Stein oder Holz wirkt, die Geländer aus glattem Messing: alles auf die Sauberkeit und Klarheit eines Hauses eingerichtet, in dem viele tausend Menschen täglich verkehren.

Dieselbe Straffheit ins Äußere übertragen ergibt den regelmäßigen Wechsel von drei schmalen Fenstern zwischen schlanken Pfeilern. Jede wagerechte Aufteilung ist vermieden, von den beiden unteren Schaufenstern steigen die schmalen Fensteröffnungen durch die Stockwerke auf bis ans Dach. Keine Fensterhöhlung schneidet anders als rechtwinklig ab, und die Profilierung der Pfeiler ist auf den Eindruck zarter Schlankheit berechnet. Man darf ruhig zugeben, daß Olbrich damit nur das ausbaute oder benutzte, was

J. M. Olbrich †: Das Warenhaus Tietz in Düsseldorf. Ansicht von links aus der Alleestraße.

Messel im Wertheimbau gefunden hatte, die Auflösung der Wand in senkrechte Pfeilerlinien, sodaß diese modernen Warenhäuser äußerlich etwas von der ragenden Wirkung haben, die gotischen Domen inwendig eigen ist. Während Messel, je weiter er sich am Wertheimbau entwickelte, den modernen Eindruck auf die wuchtige Stimmung alter Kathedralen ableitete, ist Olbrich graziös und modern geblieben, ohne die Strenge in seinem überschlanken Pfeilerwerk aufzugeben. Nur oben am Dach beginnen geschwungene Linien zu spielen, da läßt der Dekorateur den Zügel ein wenig locker, nicht zum Vorzug des Bauwerkes, das an dieser Stelle unruhig und spielerisch wird. Vielleicht hat die ungünstige Lage Olbrich zu dieser unorganischen Dekoration verleitet. Seine Langfront liegt gegen die schmale Bazarstraße und ist bei der großen Höhenentwicklung von keinem Punkt aus zu übersehen, während die beiden Querseiten aus den Glanzstraßen Düsseldorfs, der Königsallee und der Alleestraße, weithin sichtbar sind und eine reichere Entwicklung verlangten. Durch die hohen quergestellten Dächer der beiden äußeren Lichthöfe stellen sie sich als die Seitenansichten zweier Querschiffe dar, denen Olbrich trotzdem den Wert großer Fassaden geben wollte, indem er die sechs mittleren Pfeiler mit einer dekorativen Bekrönung über den Dachrand hinaushob. Obwohl er dadurch schon die Strenge seiner Architektur willkürlich unterbrach, wäre der Eindruck davon kaum so beunruhigend gewesen, wenn er sich nicht in der Dekoration selber vergriffen hätte, sodaß man zweifelnd fragt, ob hier die Hand des zum Tod Erkrankten nicht schon erlahmt gewesen sei?

Das Dekorationsmotiv wurde aus der Form des Daches gewonnen, das nach den beiden schmalen Straßenseiten je mit einem hohen Querschiff abfällt. Vor diesen beiden Querschiffen zog der Baumeister einen nach innen gesprungenen Giebel hoch (man kennt ihn

J. M. Olbrich †: Das Warenhaus Tietz in Düsseldorf. Ansicht von rechts aus der Alleestraße.

vom Predigerhaus in der Darmstädter Dreihäusergruppe), und dieser Giebel wurde sein Mißgriff, indem er ihn an den Schmalseiten der Fassade ständig wiederholte, an den Dachfenstern wie zwischen den Pfeilerkrönungen, die hier den sonst scharf betonten Dachrand durchbrechen.

Wer die schöne Eckbildung am Dach betrachtet, wie sie mit einem straff betonten Balkongeländer zweimal zum Dach zurückweicht, sieht dieses überreiche Spiel mit Bedauern, das in jeder Seitenansicht unruhig wird und nur genau aus der Achsenstellung gesehen — also auf dem Reißbrett — eine klarere Ordnung gewinnt. Besonders auffällig aber ist, daß er das gleiche Verzierungsmotiv an den Portalen anwandte und zwar so, daß er sie den Pfeilern einfach vorsetzte, um nicht zu sagen vorklebte; denn so phantastisch es aussehen mag — wie eine neue Art Gotik — der Eindruck des Unorganischen verliert sich um so weniger, als die straffe Pfeilerhaltung nach strengster Organisation verlangt.

Der Dekorateur hat dem Baumeister die Klarheit seiner Linien verwirrt, aber nicht schlimm genug, um den wundervollen Eindruck der Baumasse ernstlich zu gefährden. Von welcher Seite man auch kommen mag: immer staunt der Blick an den Pfeilern empor und empfindet ihre schöne Schlankheit mit dem wohligsten Vergnügen, wie er sich auch der klaren übersichtlichen Hallen erinnert. Düsseldorf muß stolz sein, endlich ein Bauwerk zu besitzen, das seinen großen Zukunftsplänen entspricht. Da ist nichts mehr Kathedrale, nichts mehr historische Schmuckform, nichts mehr schwer und lastend, alles strebt schlank auf wie die Träger einer Eisenbrücke, und in vollendeter Eleganz schwingt sich das hohe Dach darüber. Wenn nicht, wie bei der Einfahrt von der Königsallee in die Bazarstraße, die beiden Giebel sich störend spitz in die Silhouette drängen.

J. M. Olbrich †: Das Warenhaus Tietz in Düsseldorf. Doppelportal an der Bazarstraße mit den Bildhauerarbeiten von Johannes Knubel. Photographische Aufnahme: Albert Lang, Düsseldorf.

Sie sind je mit einer Riesenmaske verziert, auf der drei Putten hocken, um einen Früchtekranz zu halten, der am Gesims herläuft. Dieser Früchtekranz und die Masken sind eine Spielerei, die das strenge Bauwerk nicht erträgt. Dabei braucht man nicht einmal zu erkennen, daß die Masken überwitzigerweise aus lauter Leibern bestehen. Aber den Bildhauer darum zu tadeln, wie viel geschah, hat keine Berechtigung, er hat seine Arbeit nach Angabe Olbrichs und zu seiner völligen Zufriedenheit geleistet; der Baumeister hat da oben in luftiger Höhe seiner Laune die Zügel nachgelassen.

Der Bildhauer heißt Johannes Knubel; er hat auch die Portale mit kleinem Figurenwerk bevölkert, vielleicht gleichfalls ein wenig spielerisch aber wiederum nach Vorschrift und zur völligen Zufriedenheit Olbrichs, der über seinen Bildhauer entzückt war. Dies muß festgestellt werden, weil man dem ein wenig das Leben sauer macht, als habe er durch allzu krause Einfälle dem Meister am Bau ein wenig verdorben. Die Einfälle sind von Olbrich selber; vom Bildhauer ist nur die Bildhauerarbeit und die ist zwar nicht bedeutend, aber gut. In Düsseldorf steht außer dem Jan Willem des alten Grupello keine bessere an öffentlichen Plätzen. S.

Der Pflegling.

Von Wilhelm Schäfer

Vor einigen Jahren kam die Tochter eines Generals merkwürdig ins Gerede. Sie war bis dahin eins von jenen Mädchen gewesen, die man um der Stellung ihres Vaters willen höflich begrüßt; nicht häßlich, doch auch nicht schön in der korrekten Schlankheit ihres Körpers; ein wenig überjährig und darum den Dingen der Bildung mehr zugewandt als übermütigen Scherzen. Doch galt sie nicht einmal für klug, weil ihr das Wort nicht sehr geläufig war; wer sie bei Tisch als Dame hatte, war meist verlegen um ein Gespräch, das sich vor ihrem braunen Blick behaupten konnte, der immer ein wenig verwundert nach anderen Dingen zu suchen schien.

Als sie im zweiten Teil der zwanziger Jahre sich bedenklich umgesehen und kaum noch etwas von den Erlebnissen zu hoffen hatte, davon die Mädchen mit den Jahren nicht weniger träumen, entfernte sie sich eines Tages, um einen Kursus der Krankenpflege mitzumachen. Nicht, daß sie Schwester werden wollte; sie war nicht selbstbewußt genug, sich die Entsagung zuzutrauen, und auch nicht mehr so jung, die Tracht kokett zu finden. Halb aus Ideen ihres Vaters, der sich als Militär lebhaft im Roten Kreuz betätigte, halb aus Verlegenheit mit ihren unausgefüllten Tagen kam sie ins Krankenhaus; ganz ohne Vorbedacht, daß ihr hier eine Tür zum Leben geöffnet werden sollte, davor sie soviel Jahre tadellos gekleidet und in korrekter Haltung auf den Einlaß gewartet hatte.

Sie war schon einige Monate darin, als sie — den Wöchnerinnen zugeteilt — ein Mädchen tagsüber anzuweisen hatte, das seine Niederkunft erwartete. Es war bisher Verkäuferin in einem Schuhgeschäft gewesen, ein kleines Geschöpf mit schwarzen schwärmerischen Augen, das alle Handreichung gelassen und mit stiller Freude tat. Obwohl sie keinen Vater hatte zu ihrem Kind und ernst abwehrte, wenn einer danach forschen wollte, sah sie der Niederkunft mit einer Ungeduld entgegen, wie wenn es statt in Schmerzen zu einer Kirmes ginge. Es fand sich, daß sie der schlanken Generalstochter im Alter gleich war, und weil sich beide abseits von den andern hielten — der einen paßten die resoluten Schwestern mit den rotgewaschenen Händen und der andern die Neugier der Leidensgenossinnen nicht — so machte es sich ganz von selber, daß sie auch sonst ins Sprechen kamen. Doch berührten sich die Lebenskreise nicht, sodaß sie beide von dem Alltäglichen schweigen mußten und so von selber ins Menschliche gerieten, darin die beiden alten Mädchen, die Schuhverkäuferin und die Generalstochter, sich viel näher fanden.

Da kam denn bald heraus, daß sie den Vater ihres Kindes sehr wohl kannte und auch noch liebte auf ihre Art; daß sie ihn nicht verraten wollte, weil seine Stellung es nicht vertragen hätte. Als sie mit achtundzwanzig Jahren trotz aller Sonntagsvergnügen noch keinen gefunden hatte, der sie heiraten wollte, gab sie sich einem hin, der sie sonst mochte; weil sie doch nicht, wie sie sagte, „zum Schuhverkaufen auf die Welt gekommen wäre". Sie hatte alles, was ein Mädchen in seinem Umstand erfahren kann, mit Gleichmut hinter sich gebracht trotz mancher Tränen und fühlte sich nun hier im Hafen; was später kommen würde, war ihr gleich, wenn sie ihr Kind behalten könnte; und dafür müsse „er" schon sorgen.

Das waren Dinge und Gedanken, die der andern im Salon von ihrem Vater nicht vorgekommen waren. Sie hatte immer nur von Haltung, höchstens von Tugend oder Schande reden gehört und staunte die Verkäuferin mit einer Wehmut an, die ihr allmählich erst den tauben Zustand ihrer Tage deutlich machte. Denn daß sie selber neben den Gebräuchen der Gesellschaft sich die Erfüllung ihres Lebens suchen könnte, nach der sie doch der andern gleich verlangen durfte: das hielt nicht einmal stand vor ihrem eigenen Ordnungssinn. Sie hörte nur mit Neid die andere täglich neue Dinge sprechen, die sie von ihrem Kind erwartete: wie sie es nähren wollte an ihrer eigenen Brust und dann erst an die Flasche gewöhnen, wie sie zwar eine Wiege schon zu Hause hätte, doch alle Nächte läge es bei ihr im Arm und wecke sie am Morgen ohne Weckuhr auf. Und wenn es laufen könnte mit eigenen Beinchen und richtig Mutter sagen mit dem eigenen Mund: das sei schöner als am Sonntag-Nachmittag durch Staub und Sonne nach einem Wirtshaus draußen zum Tanz zu laufen.

So kam es zwischen den ungleichen Mädchen fast zu einer Freundschaft um ein Kind, das doch erst kommen sollte, und schließlich war es die Generalstochter, die eine Stillung ihrer verheimlichten Sehnsucht darin fand, davon zu sprechen:

Wie es denn heißen solle?

Wenn es ein Mädchen wäre: Berta, wie sie.

Und wenn es einen Jungen gäbe?

Dann wie der Vater; den Namen aber sage sie noch nicht.

Manchmal geschah es dann, daß sie der Verkäuferin die matten Hände streichelte vor Zärtlichkeit, die andern Dingen galt, und daß sie ihre eigene Hand, die schlank und fest vom Tennisspielen war, mit Zorn betrachtete. Und einmal fing sie an zu weinen, was ihr zu Hause nicht erlaubt gewesen wäre; nicht heftig zwar, mit Tränen, die sie erschrocken auf ihre Hände tropfen fühlte

Und als so endlich die schweren Stunden kamen die der einen den Leib zerrissen, saß die andere blaß vor Schrecken dabei und fühlte mit ihr das Bibelwort der Mutterschaft, womit die Mutter Eva aus dem Garten Eden und seinen Mädchenträumen entlassen wird. Und daß der Tod mit tückischem Schwert den Augenblick bewacht, wo sich ein neues Leben ihm zum Trotz losringen will. Und diesmal traf er richtig, obwohl die Ärzte mit gewandten Händen abwehren wollten. Am Morgen nach einer langen wilden Nacht, die wie ein Schlachtfeld war: lag wohl in einem Bettchen reinlich und zart ein junges Leben da und schlief; doch nebenan, da war das schwarze reiche Haar der Mädchenfrau zwar wohlgekämmt, wie es die Ordnung wollte, doch schlafen tat sie nicht. Sie hatte ihre Hoffnung mit Blut und Schmerzen abgezahlt und durfte nichts davon behalten. „Er soll Paul heißen," sagte sie, als sich der Tag mit der nahen Nacht zur Dämmerung

vermischte, und sah ihre letzte vornehme Freundschaft an mit Augen, darin schon Nacht und Sterne funkelten.

Am zweiten Morgen stand die Generalstochter allein am Bettchen eines Kindes, das nicht das ihre war, obwohl sie fast mit der Erwartung einer Mutter seit Wochen davon gesprochen hatte. Sie bedachte garnicht, daß sie etwas Besonderes damit tat, aber als man zum Mittag den kleinen Kerl abholen wollte, weil seine Mutter gestorben war, vermochte sie es nicht, ihn fortzulassen. Sie ließ sich bei dem Direktor melden, und als sie hörte, daß man Kinder nicht wie junge Hunde verschenken dürfe, daß jetzt der Waisenrat zuständig sei: ließ sie sich alle Formalitäten genau erklären und war nach vierzehn Tagen wieder daheim mit einem Kind, das sie in Pflegeschaft genommen hatte.

Das war nicht immer so rasch gegangen, wie sie es wollte, und am schlimmsten hatte ihr Vater der General sie angefahren, der vom Rotwein schlagflüssig war und fast einen Anfall bekommen hätte. Aber mit einer Hartnäckigkeit, die alle staunend und ratlos bemerkten, war sie an den Schwierigkeiten vorbeigegangen, bis sie den Sohn der toten Schuhverkäuferin mit seiner Wiege bei sich im Zimmer hatte. Sie brauchte keine Amme und keinen sonst, der ihr die Fläschchen kochte; sie machte alles selber, wie eine Mutter tut, die keinem andern aus Eifersucht die rechte Sorgfalt zugesteht. Wie sie es morgens und abends baden, trocken legen und mit einem Schwämmchen waschen mußte, das hatte sie im Krankenhaus gelernt; und für die Wäsche war von der toten Schuhverkäuferin mit einer Liebe vorgesorgt, davon ein jedes Hemdchen und jede Windel die rotgestickten Zeichen trug: ein breites B, darin ein kleines P mit einem Schnörkel eingelagert war.

So war die Tochter des Generals in Ehren zu einem Kind gekommen, obwohl sie keine Frau geworden war. Aber weil es in der Gesellschaft auch sonst passiert, daß junge Damen sich auf ein Vierteljahr verziehen, meist um der Gesundheit willen, doch auch um einen Aufenthalt im Ausland — der Sprache wegen — anzutreten, nur daß sie nachher allein und nicht mit einem Kind heimkehren: so gab es schließlich einen Klatsch, der sich den Fall natürlicher erklären wollte. Um dem Gerede zu begegnen, mußte sie dem General gehorchen und wieder in der Gesellschaft erscheinen, wodurch ihr erst die sonderbare Stellung zum Bewußtsein kam. Sie hatte alles Merkwürdige in einem Zwang getan, der sie wie eine Krankheit überfiel, und wenn sie nachts aus ihrem Bett die Atemzüge des kleinen Schläfers hörte, kam es ihr selber wie ein geträumtes Erlebnis vor.

Nun zog sie die gewohnten Kleider an, fand die alten Bekannten wieder und dachte in Bescheidenheit als älteres Mädchen die Höflichkeiten der Herren weiter anzuhören. Doch war so viel von ihrem Fall gesprochen worden, daß schon aus Neugier jeder ein paar Worte darüber mit ihr versuchte, meist im Scherz, auch wohl im ungeschickten Ernst. So kam es, daß sie oft von ihrem Pflegling sprechen mußte; und weil die Zurückhaltung ihrer spröden Natur nun anders genommen wurde, bekam sie bald eine merkwürdige Bedeutung zugesprochen, deren Vorzüge sie allmählich mit Vergnügen genießen lernte. Obwohl sie aus keiner Absicht oder Überlegung zu ihrer Handlung gekommen war, wurden ihr nachträglich doch so viel edle und kühne Gründe zugetragen, daß sie mit ihrem Pflegling nicht nur einen Ersatz für ihre unausgefüllte Mädchensehnsucht sondern auch für ihre Gedanken einen Ring gewonnen hatte, von dem aus eine Ordnung ihren engen Kreis befestigte. Doch war ihre Lage sonderbar genug und in jeder Ansicht dem Spott so ausgesetzt, daß sie nicht in bequemen Hochmut verfallen konnte, vielmehr sich täglich tapfer behaupten mußte, und so von ihrem Pflegling ein Geschenk erhielt, das ihr sonst keiner gegeben hätte: indem sie aus einem überflüssigen Wesen der Gesellschaft ein tüchtiges Menschenkind wurde.

So hatte sie den Winter zu Ende gelebt und über den Sommer war aus ihrem Pflegekind ein schwarzer Knabe geworden, der sich den sonderbaren Umständen gut anzupassen schien, indem er dem nervösen General zuliebe selten schrie und beharrlich aus der Flasche sein Wachstum sog. Sie hätte mit ihm altern und eine Pflegegroßmutter werden können, die mit diesem geliehenen Stück vom Leben reichlich bedacht war; wenn nicht das Leben selber sein Eigentum zurückgefordert hätte:

Im Herbst bemühte sich ein Arzt um sie, den sie ein paarmal zu dem Kind gerufen hatte und der auch sonst im Hause des Generals verkehrte; ein Mann, anfangs der Vierziger, der eine gute Praxis hatte und aus so gutem Hause war, daß man ihm seine Schwachheit für die Frauenbildung übersah, die ihm als Mann ein wenig komisch stand. Er war kein Held für einen Mädchentraum, ein blonder Mann mit einer Glatze, der eine goldene Brille trug und weichliche Hände hatte. Doch treu und tüchtig wie er war mit seinem angejahrten Alter ein verläßlicher Mann für eine Generalstochter. Er kannte sie seit Jahren und wäre ohne den Pflegling wohl kaum zu seinem Antrag gekommen. Er sagte ihr das auch, als er sich eines Vormittags zu einer persönlichen Unterredung in aller Ordnung bei ihr melden ließ. Weil sie es schon gewöhnt war, ihr neues Dasein auf den Knaben gestellt zu sehen, wie wenn sie wirklich seine Mutter wäre, so drängte sich ihr wohl das Blut zum Herzen, daß sie nun doch noch den eigenen Weg ins Leben gehen könnte; doch ließ sie sich für keinen Augenblick verwirren und sagte ihm mit einer Festigkeit, darüber sie selber innerlich erschrak, daß sie sich durch den Pflegling gebunden fühle. Worauf er sich zwar noch verbeugte, jedoch mit einer Wärme sagte, die seiner Stimme einen jüngeren Klang gab, als sie sonst hatte: er möchte — falls seinem Antrag irgend ein Wert für sie einläge — ihr gerade damit seine höchste Bewunderung erzeigen und er hoffe, sie ihrer edlen Verpflichtung gegen den Knaben nicht zu entziehen, wenn er mit ihrer Liebe auch die seinige vor das Bettchen lege.

So kam es, daß die Generalstochter trotz ihrer dreißig Jahre noch einen Mann bekam, um den sie von mancher jüngeren Bekannten beneidet wurde. Es schien, als habe sie durch ihre Pflegemutterschaft den Jahren etwas abgewonnen, und weil sie von dem General die aufrechte Haltung hatte und hoch gewachsen

war: nahm sie fast jugendlich an ihrem Hochzeitstag die Huldigung entgegen, die ihr aus allen Reden, Glückwünschen und Geschenken um ihres Pfleglings willen noch einmal aufgefrischt entgegenklang. Sodaß ein überschwenglicher Hochzeitsgast ihr bei der Tafel in vielseitig gereimten Versen versichern konnte, daß dies ein Liebesfest im Sinn der neuen Menschheit sei; wozu er ihr ein Halskreuz aus Rubinen überreichte, darauf in Gold ein blankes Herz gesetzt war. Das Schmuckstück sah zwar aus, wie auf den Dorfkirchhöfen die hölzernen Kreuze mit dem Blechschild für den Namen stehen; doch weil der Rede ein fröhliches Getümmel folgte, nahm sie vor allen Augen das Kreuz der neuen Menschlichkeit und hing es um den Hals.

Sie machten keine Hochzeitsreise; und während der General um Mitternacht die allgemeine Fröhlichkeit mit einer gerührten Rede vom Roten Kreuz erhöhte: stand seine Tochter noch im Kranz der Braut am Bettchen ihres Pfleglings, den sie als Grundstein ihres Ehelebens auf eigenen Armen soeben in die Wohnung ihres Mannes getragen hatte; und über seinen Atemzügen, die nach der frischen Nachtluft schon wieder beruhigt gingen, reichten sie sich noch einmal die Hände zu einem Bund, der sich auf edle Menschenpflicht wie sonst auf eigene Liebe gründen wollte.

* * *

Wie man es manchmal hat bei jungen Eheleuten, daß sie mit einer Katze das Spiel von jenen Dingen treiben, die ihnen noch vorbehalten sind, so fingen sie den Hausstand an mit einem Kind, das ihnen nicht gehörte. So erstaunt die Generalstochter ihre ersten Heimlichkeiten mit einem Mann erlebte und vor sich selber wie ein Weizenfeld zu blühen schien in ihrem spät erregten Blut: sie blieb dem Pflegling treu; und wenn ihr Mann auf seinen täglichen Wegen war, saß sie am Bettchen des kleinen Kerls, der da im Hemdchen zwischen den Gittern strampelte, und küßte ihn in Dankbarkeit, der ihr dies späte Glück, einen Mann zu haben, herbeigezaubert hatte.

Daß sich ihr Mann dem Kleinen allmählich weniger zugeneigt erwies, war ihr fast lieb. Jemehr sie aus dem Überschwall der ersten Vereinigung zurück zu ihrer kühlen Ruhe kam, jemehr war sie geneigt, den Pflegling als ihr Eigentum von ihrem Frauenverhältnis abzusondern. Der Doktor konnte trotzdem sein Glück mit vollen Worten preisen, wenn sie abends mit ihrem Nähzeug in seinem Zimmer saß und mit gesenktem Nacken vom Lampenlicht begossen sein häusliches Glück darstellte. Er liebte ihre Gemessenheit und daß sie niemals in eine Zärtlichkeit ausbrach, die er nicht selber, mit einem Wort, mit einem Blick sie streichelnd, entzündet hatte. Denn daß sie manchmal den Kleinen, der nun schon laufen lernte, hastig und mit Angst umfaßte, das sah er nie; auch nicht die Träne, die dem Pflegling das dunkle Haar benetzte, wenn sie vor dem Schlafengehen sich in sein Bettchen hinunter beugte.

Erst als er sie in einer Nacht in Tränengüssen tödlich ermüdet vor dem Bettchen knieend fand, fing er um ihren Zustand an zu sorgen. Es kam nun alles über sie, was sonst von Ärzten einer Frau in ihrem Umstand anempfohlen wird: sie mußte täglich spazieren gehen, gleichviel wohin, und sonst für Leichtigkeit des Blutes sorgen; und weil sie ihm in keiner Weise zuwider sein und nichts von den Bängnissen ihrer Träume verraten wollte, kamen sie unmerklich in ein Verhältnis von solcher Zärtlichkeit, daß sie davon beglückt die Mahnungen ihres Blutes fast wieder vergaß.

Das war ihr Zustand, als sie ihm, von seiner Sorgfalt bis zur schweren Stunde geführt und hundertmal getröstet in den Schmerzen, eine Tochter schenkte: Ein kleines blasses Ding, das sich laut schreiend seinen Platz in der Welt eroberte und bei diesem Mittel auch in den nächsten Wochen hartnäckig blieb, indessen der Pflegling mit offenem Mäulchen an dem Korbbettchen in die Höhe staunte; besonders wenn sie es zum Schenken gereicht bekam. Daß es bloß eine Tochter war, enttäuschte nur den Vater, sie kam garnicht dazu, daran zu denken. Seitdem sie selber auf dem Schmerzenslager mit einem Kinde lag, waren die Tage im Krankenhaus, davon ihr merkwürdiges Erlebnis ausgegangen war, lebendig wie die Gegenwart geworden: wo der Pflegling gleich diesem neuen Wesen hilflos lag und die warme Mutterbrust entbehren mußte. Und so sehr vermischte sich die Erinnerung an die tote Schuhverkäuferin mit der eigenen Gegenwart in ihrem blutgeschwächten Kopf, daß ihr der Doktor zuletzt den Pflegling aus dem Zimmer nahm.

Damit begann der heimliche Kampf, in dem die seltsame Unnatur von ihrem Wesen zutage kam. Sie schien sich mit der schreienden Tochter abzufinden, bis eines Tages der Pflegling unbeachtet auf die Treppe kroch und ein paar Stufen auf das Podest hinunter kollerte, wobei ihm zwar die Nase blutete, sonst aber nichts geschah. Erschrocken von dem Geschrei und Blut, das sie ihm selber abwusch, ließ sie ihn nicht mehr von sich; auch als der Mann ihr schließlich eine Bonne für den Knaben besorgte, wußte sie es einzurichten, daß die zu ihrer Tochter kam, während sie den Pflegling selber behielt. Und mit derselben Zähigkeit, mit der sie damals durch alle Hindernisse gegangen war, bestand sie nun die wachsenden Verdrießlichkeiten mit ihrem Mann. Zwar schenkte sie das eigene Kind mehr als ein halbes Jahr und war auch heimlich oft an seinem Bettchen; doch immer nur, wie wenn sie ihrem Pflegling damit ein Unrecht täte und ängstlich besorgt, für alle Augen den Knaben um sich zu haben.

Als darüber der Doktor den Faden ihrer Seele verloren hatte und sich in seiner eigenen Tochter geringschätzt fühlte, kam es zu offenen Streitigkeiten um das, worin er einmal mit hohen Worten das Sinnbild ihrer höheren Menschlichkeit gesehen hatte. Und weil sich zwischen Menschen, die einander nahestehen, auch nur ein Rißchen zu zeigen braucht, gleich wachsen sich mit dünnen Wurzeln die Unkräuter der Enttäuschung ein: so saß sie zwar immer noch vom Lampenlicht begossen in seinem Zimmer, aber so, wie wenn eine Glasscheibe einem jeden sein Teil davon abtrennte und kaum noch als das Sinnbild seiner Häuslichkeit.

Da wurde er zum zweitenmal ihr Arzt. Es war Frühsommer unterdessen und sie kam eines Tages mit nassen Haaren aus dem Garten, wo sie trotz einem sprühenden Regen dem Pflegling zuliebe im Sand gegraben hatte. Es war unterdessen ein träumerischer Kerl geworden, mit schwarzen Seidenhaaren, der schon tapfer auf eigenen Füßen die Treppe vor ihr hinauf lief. Weil er seinen Pflegevater auf einer ärztlichen Ausfahrt vermuten mochte oder sonst von einem Übermut gepackt war, polterte er ihm lustig ins Arbeitszimmer: wie das die kleinen Kerle machen, erst hängen sie sich an die Klinke, und wenn es ihnen zufällig damit gerät, fliegt die Tür mit einem Fußtritt auf, worauf sie quer ins Zimmer rennen. Sie sprang zwar hinterher; der Doktor aber, von irgend einem Ingrimm gepackt, tat ihn hinaus und trat der Frau schon wieder abwehrend in der Tür entgegen, als sie ihm folgend das Zimmer wieder verlassen wollte.

Sie war in einem grünen Kleid, kühlblaß wie immer, den Sprühregen noch im Haar. Er war so aufgeregt, daß er die Tür abschloß und mit ihr wie vor einem störrischen Patienten zu poltern begann; indem er sich auch richtig hinter seinen Arbeitstisch hinsetzte: daß sie sich zwischen einer überkommenen Pflicht und ihrem natürlichen Gefühl zerriebe. Wenn sie beides nicht zu vereinigen imstande sei, wie er als Vater ihrer Tochter bemerken müsse, so sei es unnatürlich, gerade das Gefühl zu unterdrücken.

Sie sah ihn schweigend an mit ihrem braunen Blick, nur leicht mit ausgestreckter Hand auf einen Stuhl gestützt, so aufreizend in ihrer scheuen Gelassenheit, daß er aufsprang. Er war längst nicht so groß wie sie, und wie er mit den Händen an der Brille hin und wieder lief, sah er nicht aus, als ob er sie in einer solchen Krankheit behandeln könnte. So sehr stak alles, was ihrer kargen Seele blühen konnte, mit seinen Würzelchen in ihrer Pflegemutterschaft, darin sie als ein altes Mädchen den höchsten Aufschwung ihres Gefühls merkwürdig erlebte, daß sie nicht zu der Ordnung seiner Bürgerlichkeit hinunter finden konnte. Sie sah ihn an mit Blicken, darin die Angst sich zu verlieren mit der kühlen Haltung verzweifelt stritten. Ihm aber, dem die Gedanken nicht in diese Spalten leuchteten und der vor Eifer schwitzte, schlug der Zorn über seine zerstörte Häuslichkeit so in die Worte, daß er sich in kleinlicher Verbitterung über ihre Unnatur wortlos und blaß abwandte.

Seit dieser Stunde sprach er von seinem Mißgeschick, und daß sie zur eigenen Mutterschaft trotz ihrer Tochter unfähig sei. Bald war das Geschwätz von ihrer Unnatur so eifrig wie damals das von ihrem Pflegling. Der General, seit einiger Zeit gelähmt und außer Dienst, gab sie nun völlig auf; und wo man die Bonne mit dem Kinderwagen der Tochter sah, indessen sie im Garten oder sonst versteckt sich scheu und hochmütig mit ihrem Knaben hatte, wurde der blasse und schon ein wenig fette blonde Doktor als Märtyrer bemitleidet.

So war der Hausbau dieser Ehe schon im Wackeln, weil sich der Grundstein der höheren Menschlichkeit brüchig erwiesen hatte, als eine Krankheit der Tochter ihn doch noch zu stützen schien. Die Bonne war mit ihrem Kinderwagen unachtsam in ein böses Gewitter geraten, darin das zarte Kind sich erkältete und einem hitzigen Fieber verfiel. Der Doktor, der auch dieses Unglück im Zorn der Mutter zuschob, versuchte ihr zuerst die Pflege vorzuenthalten. Sie aber überraschte ihn mit einer Sorgfalt, die das geringste seiner Gebote überwichtig nahm, kam durch viele Tage nicht aus den Kleidern und kämpfte mit dem Tod noch um das zarte Leben, als er die ärztliche Hoffnung schon fast verloren hatte. Als das Fieber endlich gebrochen war und sie noch immer an dem Bettchen saß, darin das Kind mit matten Atemzügen schlief, warf er sich verwirrt und dankbar und mit dem Überschwall seiner weinerlichen Natur reumütig ihr zu Füßen; er schonte sich auch nicht mit Selbstanklagen, daß er sich selber durch seinen kleinlichen Widerstand gegen den Pflegling in diese Verirrung der Natur hineingetrieben habe und daß er nun den Stolz von ihrer Treue erst begreife.

Und als sie nicht so leicht den Boden für ihre Füße wiederfand, wie er sich dachte, tat er im Eifer seiner engen Einsicht — am andern Tag, indessen sie gleich einer Toten in übermenschlicher Erschöpfung schlief — den Pflegling in ein Waisenhaus. Und sagte ihr danach mit ärztlicher Bestimmtheit: daß er ihn, nachdem sie sich — der Stimme der Natur gehorchend — ihr eigenes Kind zum zweitenmal erworben habe, nicht mehr im Hause dulden werde. Er hatte sich, wie das der Ausweg der Beschränktheit immer ist, ein Schlagwort über sie zurecht gemacht: daß sie ein Triebmensch sei, dem man selber keine Entscheidungen mehr überlassen dürfe. Damit war seine männliche Überlegenheit wieder hergestellt, und weil sie wirklich, wenn auch still, die nächsten Wochen mit ihrer pflegebedürftigen Tochter verlebte, verlor sein Märtyrerglanz allmählich die sanfte Feuchtigkeit. Der mürbe Grundstein einer höheren Menschlichkeit schien endlich aus dem Doktorhaus beseitigt und die Ehe auf dem solideren Backstein-Fundament der bürgerlichen Gewohnheiten neu begründet.

* * *

Wie wenn zuletzt das Schicksal selber die Generalstochter um ihr Erlebnis betrügen wollte, kam dann noch eine Überraschung, die alles kläglich zu Ende führte. Zu einer Frühsprechstunde stand als erster im Wartezimmer des Doktors ein katholischer Kaplan, ein Mensch in mittleren Jahren mit einem schwarzen Römerkopf, wie sie im Rheinland häufig sind. Er gab sich erst drinnen bekannt, daß er nicht mit einer Krankheit sondern im Auftrag eines Mannes käme, der ihm als Beichtiger den delikaten Fall übergeben habe. Es sei der heimliche Vater jenes Knaben, der von seiner Frau als Pflegling angenommen wäre, und der um seiner Stellung willen sich nicht dazu bekennen könne. Solange er das Kind in einem guten Hause wußte, habe er sich in Zufriedenheit ergeben. Den Knaben aber in einem Waisenhaus zu lassen, das widerstrebe ihm. Er bäte, ihn nunmehr in eine gute Landpflege zu geben und habe sich mit einem jährlichen Betrag dafür ver-

pflichtet. Nun sei der Zufall, daß er, der Kaplan, ein paar alte Leute wisse, die sich seit langem nach einem Pflegekind umsähen. Sie wohnten draußen hart am Wald in einem behaglich bäuerlichen Haus mit einem grasigen Obstgarten, wo für den Knaben alle Freiheit wäre. Es handele sich nur noch darum, ob er im Auftrag der Pflegemutter einverstanden sein möchte.

Wer die Leute wären, fragte der Doktor noch mit gönnerhafter Würde und war so versessen in den Gedanken, den Pflegling unerwartet und für immer los zu werden, daß er die Nöte nicht bemerkte, die dem Kaplan in die Schläfen stieg: Es wären seine Eltern, die sich in ihrem Alter vereinsamt fühlten und das Kind jetzt gern aufnähmen in Zucht und Pflege.

So kam der Pflegling bald wieder aus dem Waisenhaus zu den Eltern dieses Kaplans; denn der Doktor hatte die Leitung seiner Ehe nun so in der Hand, daß seine Frau ja sagen mußte. Wie wenn sie sich nicht recht auf diese Dinge besinnen könnte, ein wenig fast, als ob er schonend und mit Würde einen Fehltritt ihrer Jugend überdecke: so leblos nahm sie seine Sorgfalt auf. Und änderte sich auch nicht in Wochen; nur daß ihr nach dem Fieber der ersten Pflege die blasse Tochter doch wieder entglitt, die mit der wachsenden Gesundheit nach ihrer Bonne zurück verlangte, sodaß die Mutter vereinsamt übrig blieb. Nur einmal abends, als er sie einfacher bat als sonst, versuchte sie mit scheuen Worten die Gedanken anzurühren, die ihr die Lebensdinge grausam abschnürten: daß sie sich schuldig fühle, auf einem Schleichweg zur Frauenschaft gekommen zu sein, daß sie mit ihrer eigenen Tochter kein Mutterglück erleben könne, weil sie mit ihrem Pflegling vorher einen Diebstahl am Leben begangen habe.

Als das so Wochen und schließlich mehr als ein Vierteljahr gegangen war, sodaß der Doktor von seiner Frau nichts übrig behielt, kaum noch die Haltung der Generalstochter, verfiel sein dicker Verstand auf ein letztes Mittel, das fast eine Kaltwasserkur war: An einem schönen Herbstmittag ließ er den blanken Doktorwagen bereit halten, seine Frau nach dem Pflegling hinauszufahren. Er rechnete nicht übel, daß der nach Kinderart die Pflegemutter nicht wieder erkennen und so von selber aus ihrer Unnatur befreien würde.

Es hatte am Morgen noch geregnet, als sie im verschlossenen Wagen, zuerst auf Asphalt, danach auf Pflaster und zuletzt auf bucklig chaussierten Wegen hinausfuhren. Die Sonne schien schon wieder in die Nässe und hüllte alles in einen dicken Dunst, der dem blonden Doktor ein wenig auf den Atem fiel, als sie zuletzt ein Stückchen durch den kahl getretenen Buchenwald hinauf und nachher durch hügelige Felder gingen, wo hinter einer Hecke hohe Birnbäume das rote Ziegeldach des bäuerlichen Hauses beschatteten. Zwischen Haus und Scheune war eine Art Tenne mit Pfannen notdürftig überdeckt, die schattig und trocken war. Da saßen die alten Leute auf einer Holzbank und sahen dem Pflegling zu, der Fallbirnen im Gras auffuchte und in ein Wägelchen legte.

Das überblickte der Doktor schon, als sie an der Hecke hingingen, auch daß der Knabe von der Sonne braun geworden war und in einer derberen Kleidung steckte. Er betrachtete mit einer Art von Schadenfreude das schwarze Kleid seiner Frau — ihr Vater, der General, war unterdessen an einem Schlaganfall gestorben — wie sie um zwanzig Schritte vorauf schon zum Gartentor hineinging: er glaubte nicht, daß sie der Pflegling darin erkennen würde. Sie schien weder solche noch andere Gedanken zu haben, ging quer durch das halbnasse Gras zu dem Knaben und half ihm mit hastiger Gebärde Birnen suchen.

Erst als sie mit einer rasch gerafften Handvoll an das Wägelchen kam, wurde sie von ihm bemerkt. Irgend etwas an ihr, vielleicht wirklich das schwarze Kleid, mochte ihn erschrecken, der zwar braun doch immer noch ein schmächtiger Knabe war, sodaß er nach der Tenne flüchtete, wo die alten Leute einander an den Händen aufhalfen, um dem unerwarteten und fremden Besuch entgegen zu gehen. Der Doktor, der unterdessen auch in den Obstgarten getreten war, schwenkte schon von weitem auf eine joviale Art den Hut, überfiel die Alten auch mit soviel gönnerhaften Bemerkungen — wie gut der Pflegling aussähe und wie schön sie wohnten — daß sie erst zuletzt wieder nach der Frau hinsahen, die ihnen hochmütig vorkommen mußte, wie sie kühlblaß und still im Gras stand und an ihnen vorbei nach dem Knaben blickte, der nun schon wieder auf der Tenne einen Reisigbesen zum Spielen gefunden hatte.

„Komm her, mein Paul, sag guten Tag!"

Der Doktor war so sieghaft in seiner Gönnerlaune, daß er den Knaben wirklich mit seinem Besen, wenn auch verschüchtert, an die Hand bekam. Wie er ihn aber auch zu der Frau hinführen wollte, da mochte ihn die Haltung der schwarzen Gestalt erschrecken, die fast vor ihm zurückwich und ihm keine Hand hinstreckte — vielleicht auch, daß sich sein kleiner Kopf des gewohnten Gesichtes entsann und erschrocken darüber war: er sperrte sich weinend, und als der Doktor Gewalt brauchen wollte, warf er sich trotzig und mit den Füßen schlagend ins Gras. Weil dieser Eigensinn die alten Leute kränkte, sodaß sie ihm hitzig zuredeten, indessen der Doktor durch einen Scherz die Situation noch retten wollte, gab es für einen Augenblick um den strampelnden und schreienden Knaben eine erregte Gruppe, die von dem Kaplan, der zufällig von der andern Seite her durch die große Einfahrt in den Garten trat, mißdeutet wurde. Sodaß er, die schwarze Frau erblickend und irgend eine Gewalttat befürchtend, rasch hinzusprang.

Der Knabe hörte kaum seine Stimme — die tief und männlich war — als er sich auch schon wie ein Äffchen an ihn klammerte und durch den Garten tragen ließ. So rasch beruhigt, daß er schon nach wenigen Minuten lachte und durch den Kaplan ermuntert nun auch der schwarzen Frau die Hand hinstreckte. Sie aber, die nicht wissen konnte, daß der Kaplan fast täglich unterdessen hierher gekommen und dem Knaben längst soviel Vater war, wie sie ihm Mutter gewesen war: sie sah nur den schwarzen Mann breitspurig dastehn mit dem Kind, sie sah die alten Leute, seine Eltern, nun auch wieder lächelnd, sah das bäuerliche Haus und die Sonnensprenkel auf dem roten Dach;

Dies gleiche Recht des einzelnen Farbflecks mit jedem andern erlaubte wiederum oder erforderte sogar den gleichen unterschiedslosen Farbenauftrag. Alla prima gemalt pflegte er ziemlich pastos zu werden. Ein hohes Glanzlicht war der gleiche Farbhaufen wie etwa die dunkle Falte eines Fracks oder der Lokalton einer weißen oder einer grünen Ofenkachel. Um dies dann auseinanderhalten zu können, mußte sich das Auge in einer gewissen Entfernung halten. Damit geriet das Bild in die Bestimmung, auf der Zimmerwand, auf der Tapete ein Farbfleck zu sein; im alten Kunstwerk aber, wo der Gegenstand prävalierte, dachte man an solche Wertung nicht; das Bild wollte da nicht ein angenehmer Ruhepunkt für das Auge sein, sondern ein Anregungs-, ein Betrachtungs-, ein Unterhaltungsstück, das für jeden einzelnen seiner Teile ein aufmerksames Studium und Nachgehen verlangte.

Die Temperatechniken zielen darauf ab, den inneren Charakter des Farbenmaterials wieder zu nützen und die Wirkung des Bildes durch Differenzierung des Farbauftrags zu erzielen. Wie sehr man dabei „Maler" bleiben kann, beweist Rubens mit seinem breiten, gewiß nicht zeichnerischen und doch hervorragend plastischen Vortrag, der gleichwohl die Wirkungen der Untermalung, der reflektierenden und der lasierenden Farben nicht verschmäht, sondern schätzt und nützt. Der Künstler der alten Technik malte feiner, berechnend und geistreicher, als der Ölfarbennaturalist, der beim alla prima-Malen das fertige Bild immer und einzig vor dem geistigen Auge hat, während jener das langsame und bedachte Auf- und Ausbauen pflegt. Man findet ein analoges Vorgehen in den feinen Meistern des Stils gegenüber den jedes Wort in gleicher Schwere hinsetzenden Naturalisten der Sprache, die das Wort Mittel und Zweck sein lassen (wie die „Maler" die Farbe), während es nur Mittel zu einem sublimen Zweck, dem Rhythmus, dem Bild und dem Gedanken sein darf.

Ob nun nicht, wie in der Literatur, auch in der Malerei das Gegenständliche wieder in den Vordergrund kommt? Die Liebe dazu liegt im deutschen Blut. Technik und Objekt werden einander suchen; eins sich am andern steigern; und nicht die Bravour (wie im Naturalismus), die uns fremd ist, wird das Gute sein, sondern das Verstehen des wechselseitigen Wertes und der gegenseitigen Bedingtheit. Damit kann aber das Bild nicht ein Farbfleck an der Wand sein für das fernstehende Auge, sondern ein Gesellschafter und ein Erzähler für das nahetretende. Man muß Schwind, Spitzweg, Haider, Thoma, Welti und ähnliche Künstler durchaus von dieser Seite betrachten. Der Gegenstand ist ihnen Beginn wie Ziel; ihre Umgebung unsere vier Wände und die Familie. Beide wollen von einander Genuß haben. Wenn wir uns abgewöhnen, bei unsern Bildern an Museumswände zu denken, so finden wir mit ihnen in unser Heim zurück. Dann wird die Technik wieder individuell und voll feinen Geistes werden; der Impressionismus, der so viel durch Zufälligkeit wirkt, wird einem höheren Impressionismus weichen, den die Alten einst besaßen uud den wir wieder gewinnen werden, ohne die Nachtreter der Alten in Stoff oder Mache sein zu müssen. K. Ammann.

Fritz Stavenhagen.

Leider treffen wir in Mittel- und Süddeutschland noch immer viele, die es ablehnen, sich mit der Literatur in plattdeutscher Sprache zu beschäftigen. Sie behaupten, die Sprache sei nicht zu verstehen, die niederdeutsche Dichtung sei neben der hochdeutschen minderwertig, entspringe mehr dem Bedürfnis nach einer Sonderstellung jener plattdeutschen Landstriche, als einer tieferen künstlerischen Notwendigkeit; die großen Dichter, die der Norden hervorgebracht habe, wie Hebbel, Storm, Liliencron, die kleineren Talente, welche sich durchrangen, wie Otto Ernst, Tim Kröger, Gustav Frenssen, Charlotte Niese, sie alle hätten aus guten Gründen und der Überzeugung, dem ganzen Deutschland ihr Wirken schuldig zu sein, hochdeutsch geschrieben. Jene Verächter der plattdeutschen Dichtung vergessen aber, daß die niederdeutsche Literatur nicht von heute und gestern ist, daß sie ihre bis tief in die Anfänge der neueren Zeit hinabreichende Geschichte hat und daß von den Tagen des wackeren Rostocker Satirikers Johann Lauremberg her das Derb-Behagliche, Schwerfällig-Gemütliche der niederdeutschen Rasse sich mit Vorliebe in plattdeutscher Sprache künstlerisch niedergeschlagen hat. Und daß der behäbige Humor, die stille Gefühlsinnigkeit der Menschen von der Waterkant nicht nur Stoffe für das kurze Scherzgedicht, die geschickt gesteigerte Anekdote bieten, das hat das 19. Jahrhundert, längst ehe der Ruf nach der Heimatskunst erscholl, mit Erscheinungen wie Fritz Reuter, John Brinckman, und vor allem Klaus Groth glänzend erwiesen. Klaus Groth ist und bleibt bis jetzt der einzige große Lyriker in niederdeutscher Sprache. Während er alle feinste Innerlichkeit eines an Rasse dem feudalsten Uradel nicht nachstehenden Bauerntumes in seine klassisch schlichten, zarten Lieder bannte, erstanden in der derberen Mischbevölkerung Mecklenburgs zwei hervorragende Epiker und Humoristen, von denen John Brinckman mehr die urgesunde, in Sturm und Gefahren gehärtete Kraft der Küstenbevölkerung, Fritz Reuter eher die freundlich satte Zufriedenheit, die herbe Biederkeit der Landleute seiner Heimat dichterisch gestaltete. Aus Mecklenburg stammt nun auch der einzige plattdeutsche Dramatiker, der vielleicht zu einem niederdeutschen Drama großen Stiles gekommen wäre, hätte ihn nicht ein schweres Geschick zu früh zurückberufen, Fritz Stavenhagen.

Er kam aus dem Volke, nicht aus der Kultur, und das war für seine künstlerische Persönlichkeit ein Vorteil von vornherein. In der Nähe von Stavenhagen, der Geburtsstadt Fritz Reuters, waren seine Vorfahren kleine Bauern. Stavenhagens Vater, den die heimatliche Scholle neben älteren Geschwistern nicht ernähren konnte, ging als Kutscher nach Hamburg und verheiratete sich dort mit einer Mecklenburgerin, die dem am 18. September 1876 als drittes Kind unter sieben Geschwistern geborenen Fritz eine echte Dichtermutter wurde. „Sie erzählte dem Knaben in der Schummerstunde wunderliche Geschichten aus ihrer Kindheit, von der fernen Heimat, vom stillen Dorfe und sang ihm mit halbgeschlossenen Augen die plattdeutschen Lieder ihres Volkes vor." So wuchs er in einem derb-einfachen, ganz niederdeutschen Milieu auf. Die äußeren Umstände seines kurzen Lebens,

das Adolf Bartels in einer 1907 erschienenen ästhetischen Würdigung des Dichters zum ersten Male im Zusammenhang dargestellt hat, sind schnell erzählt. Er besucht die Hamburger Volksschule auf dem Grindel, lernt früh die harte Notwendigkeit, zum Unterhalt der Familie beizutragen, kennen, hegt in sehnsüchtigem Bildungsdrang den Wunsch Lehrer zu werden, muß aber auf der Elbinsel Finkenwärder zu einem Drogisten in die Lehre. Hier wirkt vor allem das frisch pulsierende Leben der Fischer, der gewaltige Strom auf seine erwachende Begabung ein. Mit der alten Heimat der Eltern, die er noch als Knabe aus eigener Anschauung kennen gelernt hatte, sollte ja gerade Finkenwärder den Hintergrund für manche seiner reifsten Dichtungen abgeben. Er las in diesen Entwicklungsjahren, was ihm unter die Hände kam, schrieb schon einige Dramen, darunter einen Fünfakter „Der Verfluchte" auf braunes Tütenpapier und entschied sich in dem Konflikt zwischen innerem Beruf und bescheiden-sicherer Lebensführung für ein aussichtsloses Literatendasein. In Berlin, in Friesland, in Mecklenburg, in München und ab und zu immer wieder in Hamburg sucht er sich literarisch durchzusetzen. Mit kleinen Skizzen von der „Waterkant" verdient er nicht das Notwendigste zum Lebensunterhalt; als er im Jahre 1900 mit seinem ersten bühnenfähigen Drama „Jürgen Piepers" in München zu Weltrich, dem Schillerbiographen, kommt, um eine Unterstützung aus der Schillerstiftung zu erbitten, gesteht er, wie Bartels berichtet, „daß er schon monatelang als ‚Kraftnahrung' nur ein einziges Ei genossen, sonst allein von Brot gelebt habe." Von Weltrich empfohlen, kehrt er nach Hamburg zurück, wo der Einakter „Der Lotse" entsteht. Dann lebt er ein Jahr lang in Berlin und vollendet 1903 seine beiden Dramen „Mudder Mews" und „De dütsche Michel". In Hamburg hat er die ersten Bühnenerfolge, er verheiratet sich dort und wird 1905 Dramaturg am Hamburger Schillertheater. Der Weg zur künstlerischen Höhe scheint frei. Da wirft ihn ein wohl in den Hungerjahren erworbenes Magenleiden aufs Krankenlager. Ein operativer Eingriff erfolgt zu spät. Am 9. Mai 1906 ist er gestorben.

Mit ihm ging eine große dramatische Hoffnung zu Grabe. In überquellendem Schmerze hat ihn freundschaftliche Bewunderung den niederdeutschen Shakespeare genannt. Das war er nicht und hätte er nicht werden können. Aber er schien berufen, in unserem Drama ein Entwicklungsfaktor von tiefgehender Bedeutung zu werden, stellte als Niederdeutscher ungefähr das dar, was Anzengruber für Süddeutschland geworden ist. Er hätte sich — vielleicht — auf der Höhe seiner Kraft neben unsere größten Dramatiker, Kleist und Hebbel, stellen können. Wie sie, nahm ihn die Erde zu früh zurück.

Fünf vollendete Dramen und einen Band Erzählungen und Hamburger Skizzen hat uns Stavenhagen hinterlassen. Schon das erste, um 1900 entstandene und 1902 erschienene niederdeutsche Volksstück „Jürgen Piepers" in 5 Akten, das am 23. Februar 1905 erfolgreich im Hamburger Thalia-Theater gegeben wurde, verrät ein außerordentliches Gestaltungstalent und eine sichere Hand in der Szenenführung. Adolf Bartels hat den Einfluß von Anzengrubers Meineidbauer, den Stavenhagen wohl in München gesehen haben mochte, auf den Jürgen Piepers betont, und dieser Einfluß ist unverkennbar. Aber trotzdem ist die Dichtung eine ganz originale, kraftvoll-selbständige Arbeit. Aus Erzählungen der Mutter ist ihm der Stoff erwachsen. Bei seinem zweiten Aufenthalte in Mecklenburg muß er dann das heimatliche Landleben mit allen Fibern seines Wesens in sich aufgesogen haben, denn Milieu wie Charakteristik sind von nicht gewöhnlicher Echtheit und Schärfe. Trotz eventueller literarischer Beeinflussungen spürt man: dieser Dichter kommt aus der Natur. Das Stück spielt Ende der siebziger Jahre in einem kürzlich zur Kleinstadt erhobenen großen Bauerndorfe Mecklenburgs und zeigt alle Ansätze zur Charaktertragödie.

Der reiche Bauer Jürgen Piepers, ein Mensch voll jäh aufwallender Leidenschaftlichkeit, zähen Bauerntrotzes und heißer Gier, das Erworbene zu halten und zu vermehren, will seinen Sohn Johann, der jahrelang auf „Schulen" gewesen ist und den akademisch gebildeten, fortschrittlich gesinnten Landmann repräsentiert, mit der Tochter des benachbarten Großgrundbesitzers verheiraten, um so die beiden Güter zu vereinigen. Johann aber liebt Rike Werner, die Pflegetochter seiner Eltern, ist auf einen harten Strauß mit dem Alten gefaßt, vertraut indes seiner vom Vater ererbten Zähigkeit. Er rechnet nicht mit der leidenschaftlichen Bosheit, die den Vater zur rücksichtslosen Durchführung seiner Pläne treibt. Johann wird, um landwirtschaftliche Maschinen einzukaufen, auf 14 Tage vom Hofe entfernt, und Rike gegen den Willen der kranken Mutter an den Bauer Johann Agrim, der dem Alten 7000 Taler samt den Zinsen schuldet, verkuppelt. Brutal weiß Jürgen Piepers jede Aussprache Rikes mit der todkranken Mutter zu verhindern und so im Sohne den Glauben zu erwecken, als habe Rike aus freiem Entschlusse gehandelt. Vater und Sohn beabsichtigen, sich als Großbauern und nächste Verwandte bei der Hochzeitsfeier im Dorfkrug sehen zu lassen. Während einer Auseinandersetzung zwischen Jürgen und seiner Frau vergißt sich Piepers und läßt die Sieche den wahren Sachverhalt erraten. Vergeblich versucht die Kranke den Sohn herbeizurufen; sie stirbt vor Aufregung, ehe dieser den Vater zur Hochzeit abholen kommt. In einer meisterhaften Szene nimmt der Alte von seinem Weibe Abschied, ohne viel Rührung, mit wenigen Worten, aus denen aber sein tiefer Schmerz und sein echtes Gefühl für die Heimgegangene herausklingen. Dann rafft er sich zusammen, um seine Rolle weiterzuspielen. Dem Sohn sagt er, die Mutter schliefe, und beide gehen zum Kruge. Hier herrscht nun das ungebundenste Leben. Mit wenig Strichen hat der Dichter in diesen Szenen eine Menge von Bauern mit ihren Frauen und Mädchen ganz individuell charakterisiert, die dralle, witzige Krugwirtin, den im Schnapsdusel verkommenden Hofgänger Karl Block, den Bauer Agrim, dessen Verwandten Soldwisch und eine Reihe von anderen Nebenpersonen. Es wird tüchtig getrunken, und Agrim, seiner Sinne nicht mächtig, schreit, von Johann gereizt, diesem in Abwesenheit der Braut zu: „Is di't nich genog, dat'ck dien Maitreß nahmen hew? Jawoll! Dien Maitreß! Dien Vater hat mi blot darum zwungen!

He har mi mien Hoff nahmen, wenn ick sei nich nahmen har!" Johann will sich sofort Klarheit verschaffen. Da stürzt Rike mit der Botschaft vom Tode der Mutter herein, und im Tumult endet die Feier. Der alte Jürgen ist infolge dieser Wendung der Dinge zum äußersten gereizt. Er lauert dem trunkenen Agrim in der folgenden Nacht auf und stößt ihn nach einem kurzen Wortwechsel eine Treppe hinunter, sodaß dieser sich tödlich verletzt. Beim Begräbnis seiner Frau wird der Verdacht gegen Jürgen laut und lauter. Sein Sohn weiß Rike, der einzigen Zeugin des Vorganges, das Geheimnis abzuzwingen und wendet sich nun verzweifelt gegen den Vater, der ihn um alles, seine Liebe, seine Mutter, seine Ehre gebracht hat. Er will den Alten in den Sod werfen; dieser stößt ihm sein Messer in die Schulter. Damit ist aber auch die Energie Jürgens gebrochen. Noch einmal besucht er den von Rike gepflegten, schwer daniederliegenden Sohn, erweist den beiden in Halbschlummer Versunkenen allerhand kleine Liebesdienste, die sein menschlich Bestes enthüllen, und geht davon, in den Tod, um Johann und Rike ihr Glück nicht weiter mehr zu verkümmern.

In der Gestaltung des alten Piepers hat Stavenhagen ein Meisterwerk geliefert. Mag Jürgen manches vom Meineidbauer haben, in der Fugung seines Charakters ist er wie aus einem Stück. Solche Menschen erwachsen aus der Scholle, werden hart und roh bis zum Unmenschlichen um einer Hoffnung, eines Wunsches willen, und sind im Innersten ihres Wesens doch weich und gütig. „Ich doh't doch all man för denn Jung!" Das ist alles, was der Alte vor sich selber zur Entschuldigung anbringen kann. Aber diese Liebe ist jeglicher Sentimentalität bar, wie denn überhaupt bei Stavenhagen sich von der sonst in Volksstücken beliebten Tränenseligkeit nicht die Spur findet. Wenn seine Menschen weinen, so haben sie tiefsten Grund dazu, sie spekulieren nicht auf Rührung weder beim Gegenspieler noch beim Publikum. Jürgen Piepers ist ein ganzer Mensch, im Guten wie im Bösen, und voll und rund sind auch die übrigen Personen des Dramas mit vielleicht einer Ausnahme: der jungen Gutsbesitzerstochter, die Johann heiraten soll. Da spürt man die nicht aus dem Erleben schöpfende Belesenheit des Dichters. Der Konflikt des Stückes ist ein echt männlicher; den Gegensatz zwischen Vater und Sohn hat Stavenhagen hier nicht zum letzten Male behandelt. Auch die Motivierung der Vorgänge ist im allgemeinen durchaus genügend; der Leichtgläubigkeit des Publikums wird nichts zugemutet. Und wo der schärfer Blickende eine Lücke in der Entwicklung, die Möglichkeit eines anderen Ausganges sieht, wie z. B. in der Tatsache, daß Johann nicht vor der Hochzeit auf eine Auseinandersetzung mit Rike dringt, sondern sich in einen nicht ganz begreiflichen Mannesstolz hüllt, da reißt die dramatische Wucht der Handlung, der heiße Atem des vorüberbrausenden Lebens den Zuschauer bedingungslos mit. Denn für die Bühne ist dies Werk wie alle Dramen des Dichters geschrieben, voll packender Szenen, voll Stimmung, voll Humor und wieder voll ergreifender Tiefe menschlicher Not. Letzte Gegensätze der Weltanschauung, das Aufeinanderprallen unabänderlicher, von vornherein tragisch begründeter Geschicke gestaltet Stavenhagen nicht, ihm ersteht die Handlung nicht aus dem Gegensatze innerhalb der Idee, sondern aus dem Affekt, aber dieser Affekt ist kein Theaterfeuer, ist echt wie das Leben selber.

Das merkt man auch an seinem nächsten Werke, dem 1902 erschienenen Hamburger Drama in einem Akte „Der Lotse", das am 15. Mai 1904 ebenfalls im Thalia-Theater zum ersten Male gespielt wurde. Auch hier wieder stehen Vater und Sohn gegeneinander. Der alte Lotse Ludwig Brenner glaubt, von schwerer Krankheit noch kaum genesen, sich doch noch stark genug, sein Amt weiter versehen zu können, und will es durchaus dem Sohn nicht überlassen. Dieser, nicht minder trotzig als der Vater, läßt sich auf zwei Jahre nach China anwerben und macht so mit einem Male alle Hoffnungen der Eltern wie seiner Braut, einmal der Nachfolger des Alten zu werden, ein Ende. Denn zwei Jahre hält es der Vater nicht mehr aus, und wenn er zusammenbricht, ist der Sohn für den freien Posten nicht zur Hand. Da sieht der alte wetterfeste Mann ein, wie er das Glück seines Sohnes durch seine Starrsinnigkeit vernichtet hat, und beschließt, ihm die Lotsenstelle doch zu erhalten. Er stürzt sich ins Wasser, weil er keinen andern Ausweg sieht, den einzigen Sohn vor der Aushebung zu befreien.

„Der Lotse" zeigt die Eigentümlichkeiten des Stavenhagenschen Talentes: Schärfe der Charakteristik, intime Treue des Milieu, Sicherheit des dramatischen Aufbaues und Prägnanz der Sprache in noch erhöhtem Maße. An dem alten Lotsen ist kein Strich zu viel, keiner zu wenig. Die liebenswürdige Leichtlebigkeit und der aufflammende Trotz der Jugend sind an dem Sohn so scharf und eindringlich gezeichnet, wie die wortarme und doch kecke Liebenswürdigkeit des jungen Weibes an der zukünftigen Schwiegertochter. Ein Kabinettstück aber ist die Frau des Lotsen. Das Bild der Mutter mag dem Dichter bei ihrer Gestaltung vorgeschwebt haben. Sie ist der Typus jener stillgeschäftigen, niederdeutschen Frauennaturen, die bei aller Schwere des Daseins, bei allem scheinbaren Sichfügen unter die Launen des Mannes, nie die Sicherheit des eigenen Ich verlieren, die im Jammer, in der Verzweiflung der andern, diesen letzte Zuflucht und Trostbereitschaft bleiben. Als die Kinder ihr bei der Unglücksnachricht in die Arme stürzen, da hat sie nach einem kurzen Schluchzen das große Wort: Mile ... Mile ... mien Diern! Wie möt uns faten ... Und dazu der Hauch von Hafenluft, von Teergeruch und Elbnebel, der über dem Ganzen liegt, der stete Bezug, in dem das Leben dieser paar Menschen zu dem großen Geschehen da draußen auf dem Strom, dem Meere steht! Auch hier wieder ist eine momentane Erregung, ein beinahe zufälliges Sichauftürmen von Schwierigkeiten Ursache für die verhängnisvolle Wendung. Es muß nicht so sein, aber es kann so sein. Ist es im Leben anders? im Leben der Menschen, die der Dichter hier darstellt?

Stavenhagen war der geborene Dramatiker. Das beweisen auch die 1904 unter dem Titel „Grau und Golden" erschienenen Hamburger Geschichten und Skizzen. Gewiß, er verstand zu erzählen, aber über den Durch-

schnitt gehen diese Studien nirgends heraus. Sein Feld war eben das stark einem Höhepunkt zustrebende Volksstück, nicht die breite, novellistische Darstellung. Gleich die erste Geschichte „Fischerjugend" weist, an Gottfried Kellers Novelle „Romeo und Julie auf dem Dorfe", mit der sie im Stoff eine gewisse Ähnlichkeit hat, gemessen, einen geschickt gesteigerten Inhalt, aber doch nicht die selbstverständliche Notwendigkeit des tragischen Verlaufes auf. Man fühlt, daß es Stavenhagen in all diesen kurzen Erzählungen mehr auf die kräftige und echte Erfassung des Lebens als auf die Gestaltung einer künstlerischen Idee ankommt. Das besonders Hamburgische tritt dabei in satter, gesunder Farbe heraus, und die Charakterzeichnung kann seiner eminenten Beobachtungskraft natürlich nicht mißlingen. Als Vorstudien für größere Werke, als Versuche des Stofflichen in jeder Form Herr zu werden, müssen diese Skizzen vor allem angesehen werden.

Wie sehr sie ihm für seine Dramen zugute kamen, das erwies schon seine nächste 1904 erschienene Bühnendichtung „Mudder Mews", die am 10. Dezember 1905 im Hamburger Stadttheater für die Mitglieder der Literarischen Gesellschaft zuerst aufgeführt wurde. Dieses an äußerer Handlung ganz arme Werk erhält Leben, und zwar ein furchtbar ergreifendes Leben allein durch die Charakteristik und die ganz gewaltige Kraft der Stimmung. „Mudder Mews" ist die typische altgewordene niederdeutsche Frau aus dem Volke mit einem Stich ins kleinlich Niederträchtige. Sie, die ihr ganzes Leben lang keine Minute gerastet und geruht hat, die nimmermüde, in verständnisloser Ehrbarkeit dem ganz anders gearteten Manne einst das Leben zur Hölle machte, entwickelt sich im Alter zur Geißel ihrer Kinder. Voll enger Selbstgerechtigkeit duldet sie keinen Willen neben dem ihren und bringt infolgedessen von vornherein überall, wo sie hinkommt, ein Element des Unfriedens mit. Ihre Schwiegertochter Elsabe ist ihr viel zu sehr für höhere Daseinswerte, als weiß gescheuerte Dielen und blanke Fenster es sind, interessiert, und obwohl neben der nach Bildung hungernden jungen Frau ihr Sohn Willem sehr glücklich ist, obwohl Elsabe es fertig gebracht hat, seinen jüngeren Bruder Hugo dem Trink- und Spielteufel zu entreißen, hat Mudder Mews immerzu an ihr zu tadeln und zu schikanieren, bis es zum großen Familienskandal kommt, dem sie fürs erste zum Opfer fällt. Sie geht aus des Sohnes Haus, wird aber bald von Elsabe zurückgeholt, da diese fürchtet, mit der Schwiegermutter den Mann zu verlieren. Lange dauert der Frieden natürlich nicht an. Durch allerhand Sticheleien reizt die Alte Elsabe so auf, daß diese, vollständig außer sich, hingeht und sich ertränkt. „Nu, nu! wat ick ok alls dörchmaken mött", das ist der Trost, den Mudder Mews für sich und die ihren nun bereit hat. Alles in dieser Tragödie ist auf den Charakter gestellt, kommt aus der Stimmung der paar Menschen, die so glücklich miteinander sein könnten. Die Szenenführung, die Steigerung bis zu dem furchtbaren Ende ist von grandioser Einfachheit und Folgerichtigkeit und zum bürgerlichen Drama im Sinne Hebbels fehlt nur noch die schreckliche „Gebundenheit" der Menschen. Diese erreicht Stavenhagen nicht, weil er eben das Tragische nicht in der Idee, sondern im Affekt sieht. Eine unerbittliche Notwendigkeit für den Tod der jungen Frau liegt nicht vor, wohl aber eine momentane, und mit ihr begnügt sich der Dichter.

Im glücklichen inneren Aufstieg dieser Jahre vollendet er nun die eigentümlichste Dichtung, die ihm gelungen ist, die niederdeutsche Bauernkomödie „De dütsche Michel". Er widmet sie ohne jede wedelnde Devotion „Uns'n Grotherzog von Meckelnborg, as'n Teiken, werke Kraft und Eigenart in de öllst' dütsche, echt german'sche Sprak begraben liggt, up dat Hei mithelpen mag, uns Nedderdütschen dees leiwe grade Spraak för unse Kunst tau gewinn' un tau erholln!" Der dütsche Michel ist ein Märchenstück mit allerdings sehr krausem Inhalte und soll nach des Dichters eigener Äußerung ein humoristisches Gegenstück zu Hauptmanns Webern sein. Es stellt ebenfalls das Volk, hier Mecklenburger Bauern von höchst individuellem Gepräge, als Helden in den Mittelpunkt der Handlung. Diese Bauern müssen erleben, wie ihr junger Graf im Kreise leichtsinniger und gemeiner Gesellen all sein Hab und Gut verpraßt, weil er sich einmal drei Tage ordentlich ausleben will, und wie er dann ihnen, auf alten, grausamen Rechten fußend, Abgaben über Abgaben auferlegt. Sie beschließen zu revoltieren und ziehen vors Schloß. Hier erfahren sie, daß der Graf eben gestorben sei, und sehen auch die Leiche eines für ihn untergeschobenen, ihm sehr ähnlichen Bettlers. Da packt sie die Reue, und sie wollen dem Toten die Zinsen darbringen, die sie dem Lebenden versagten. Während sie das veranlassen, tritt im Dorfe der Graf mit seinem Diener als wandernder Komödiant auf und stellt sich selbst und sein eigenes Tun in ehrlicher Reue dar. Seine Bauern aber glauben einen Betrüger vor sich zu haben, der das Andenken ihres verklärten Herrn beschmutzen will, und prügeln ihn weidlich durch. Käme nicht Hanna, die mit dem Blick der Jugendliebe den Totgeglaubten wiedererkennt, sie schlügen ihn wohl zunichte, während sie nun scheu den Ohnmächtigen ins Schloß bringen lassen. Drei Tage haben sie mit dem Grafen gefeiert, drei Tage auch nach seinem Tode. Während die einen Ersatz für die verlorene Zeit von ihm beanspruchen wollen, gedenken die andern noch drei Tage zuzugeben, weil sie ja ihr Geld aus der Hand des mildgewordenen Grafen zurückzuerhalten hoffen.

Man hat versucht, den dunklen Symbolismus der Dichtung zu deuten. Die Bauern sollen das deutsche Volk darstellen, das dem Künstler, hier dem Grafen, immer erst nach dem Tode das Seine gibt und nicht verstehen kann, wie er über die enge Weltanschauung und Sittlichkeit der Masse hinaus zu einem freien Individualismus strebt. Restlos erklärt diese Deutung nicht alle Sonderbarkeiten des Werkes, aber man muß sich wohl mit ihr bescheiden und an der Gedrungenheit und urwüchsigen Frische der Charaktere sein Genügen finden. Im echten Märchen, dem diese Dichtung sehr nahe kommt, bleibt ja auch vieles unerklärlich und kann nur naiv im Mitempfinden, ohne verstandesmäßiges Nachrechnen, genossen werden.

Auf dem Boden einer ganz tageshellen, ja peinlich deutlichen Realität stellt sich Stavenhagen dann mit

dem letzten seiner Werke, der Bauernkomödie „De ruge Hoff", die man eine Tragikomödie ersten Ranges nennen kann. In diesem 1906 vom Karl-Schultze-Theater in Hamburg aufgeführten Bauernstück offenbart sich vor allem der reiche, tiefe Humor des Dichters, der schon etwas von der ausgleichenden, gerechten, bei aller Resignation das Gleichgewicht nicht verlierenden Art unserer Größten an sich hat. Der Bauer Kummerow hat seine Frau Dürten um ihres Hofes willen geheiratet. Ihr verwahrlostes Anwesen bringt er binnen kurzem in die Höhe, aber zu ihr selbst vermag er sich nicht zu finden. Er hintergeht sie mit einer der Mägde, Annliesch, und Dürten rächt sich dafür, indem sie ihn vor dem ganzen Dorfe zu blamieren trachtet und, als er das zu parieren weiß, sich ihrem Jugendfreund Fritz Biernd hingibt. Da Kummerow ehrgeizig ist, Schulze und Kirchenpatron werden will, muß er den Skandal auf jeden Fall vermeiden. Es gelingt ihm auch diese Ehrenstellen zu erhalten, aber bei der Taufe seines aus dem Verhältnis zwischen Biernd und Dürten entsprossenen Sohnes wird er, der Schulze, zum Gespött der ganzen Dorfgemeinde. Die vom Hof gejagte Annlisch schreit ihr Unglück hinaus, und außer dem Pastor, der sich für die Sittlichkeit des Kummerowschen Hauses verbürgt, weiß alle Welt nun, wie es um das neugebackene Gemeindeoberhaupt steht. Daß er trotz alledem die Angelegenheit des Dorfes ganz gut verwalten wird, ist außer Zweifel, da es ja dabei erfahrungsgemäß nichts ausmacht, ob einer innerlich angefault ist, oder nicht.

Im Anstieg zu selten erklommenen Höhen mußte Stavenhagen den Weg aufgeben. Seine dramatische Begabung, sein eiserner Fleiß hätten ihn zweifellos an Anzengruber heran oder gar über ihn hinauskommen lassen. Was wir jetzt von ihm besitzen, ist verheißungs- und wertvoll genug, um der niederdeutschen Bühne dauernd gewonnen zu werden. In Hamburg hat sich eine Stavenhagen-Gesellschaft gebildet, die sein Werk in den Spielplan einer Wanderbühne aufnehmen will. Möchte es dieser Bühne gelingen, in Ost und West unseres Vaterlandes, überall wo ein Interesse für niederdeutsche Art vorhanden ist oder geweckt werden kann, die urgesunde, urdeutsche Dichtung des Mecklenburgers zur Anerkennung zu bringen. Wir haben zu wenig echte Dramatiker, als daß wir seiner vergessen dürften.

Christian Gaehde.

Vom Auf- und Niedergang der Volkstrachten.

Man bedauert heute fast allgemein den Niedergang unserer früher so malerischen Volkstrachten und es fehlt nicht an Anstrengungen, noch zu erhalten, was sich erhalten läßt. Allein, man sollte sich einmal fragen, ob diese, zweifelsohne einem idealen Geiste entspringenden Bemühungen Aussicht auf dauernden Erfolg haben und vor allen Dingen, ob die Beibehaltung der Volkstrachten, nur um ihrer einstigen Schönheit willen eine an sich erstrebenswerte Sache ist.

Ich verneine beide Fragen unbedingt und darum bin ich genötigt, auf einige Gesichtspunkte aufmerksam zu machen, welche, wie mir scheint, nicht nur in der Angelegenheit der „malerischen Volkstrachten" zu wenig gewürdigt werden.

Vorerst scheint man zu vergessen, daß das, was wir heute „Volkstrachten" nennen, mit der eigentlichen Volkskunst erst in zweiter Linie etwas Gemeinsames hat. Die Schweiz z. B., welche wohl das trachtenreichste Land der Welt gewesen sein mag, war es nämlich nur während einer verhältnismäßig kurzen Frist. Bis zum Beginne des XVIII. Jahrhunderts findet man dort keine Volkstracht, welche nicht jeweilen die Kopie der gerade herrschenden Kleidermode der Städte gewesen wäre. Später freilich stabilisieren sich einige Trachten städtischen Ursprunges, bleiben in der Entwicklung zurück, indem sie sich den ländlichen Bedürfnissen anschmiegen und daraus ergaben sich die zum Teil wunderschönen und duftigen, andernteils aber auch geradezu abgeschmackten „malerischen Bauerntrachten".

Ausnahme machen hier nur einige wenige Kleidungsstücke viel älteren Ursprunges, welche jedoch, genau genommen, bezeichnenderweise nie zu den eigentlichen Volkstrachten gerechnet wurden. Ich erwähne beispielsweise den noch jetzt in der Urschweiz gebräuchlichen „Burdisack", — das Hirtenhemd mit der groben Kapuze, welches nur zum Heueintragen angezogen wird. Dieses Kleidungsstück hat in den letzten zwölf Jahrhunderten keine Änderung erlitten und wird sich solange gleich bleiben, als die Aelpler ihr Heu auf dem Rücken eintragen müssen. So auch der knappe Wams der Sennen und der Melker, welcher den Oberkörper bis zu den Hüften eng umschließt und dessen kurze Ärmel die Arme ungefähr von der Mitte des Oberarmes an freilassen. Man wird sich seiner bedienen, solange man noch Kühe von Hand melken wird, also nur noch auf absehbare Zeit hinaus.

Daraus läßt sich ableiten, daß das, was einem Kleidungsstück oder einer Tracht einzig Dauer verleiht, die bloße praktische Zweckmäßigkeit ist, und daß der Niedergang unserer Volkstrachten eng mit ihrem verminderten praktischen Nutzen verbunden bleibt.

Indem man die Volkstrachten fast gewaltsam erhalten möchte, scheint man zu vergessen, daß sie nicht für alle Zeiten mustergültig sein können und sollen. Ihre Verflachung und ihr endliches Aussterben ist darum weniger das Ergebnis einer Geschmacksverirrung, als das neuer Lebensverhältnisse und Erwerbsbedingungen. Man kann kein Kunsterzeugnis und kein Produkt des mehr oder weniger künstlerischen Gewerbes richtig werten, ohne gleichzeitig die wirtschaftliche, kulturelle und politische Umgebung, aus welcher es hervorging, zu berücksichtigen.

Man möge sich nur die Wandlungen eines einzigen Kleidungsstückes vergegenwärtigen, um zur Einsicht zu kommen, daß sogar ein Gehrock mit seinen höheren Zwecken wächst. Der Gehrock von heute ist ein unsinniges Kleidungsstück, weil er weder Fisch noch Vogel ist und keinem vernünftigen Zweck mehr entspricht. Sein Ahne aber war der Wams, welcher nur den Oberkörper straff umhüllte und ihm volle Bewegungsfreiheit ließ. Um auch dem Halse einigen Schutz zu bieten, bereicherte man ihn später mit einem Kragen, welcher sich, je nach Bedarf, aufschlagen oder herunter-

klappen ließ. Dann wurde er mit einem untern Teil, den Schößen, zum Schutze der Beine versehen. Er konnte vorn bis unten zugeknöpft werden und bot dadurch Schutz vor Regen und Schnee und leistete Manteldienste. War aber das Wetter trocken, dann wurden die Schöße aufgeklappt und hinten auf Hüfthöhe eingehängt, sodaß die Knie frei wurden und man beim Gehen weniger behindert war. Die heute von Gott und der Welt verlassenen Knöpfe auf den Hüften unseres modernen Gehrockes zeugen melancholisch von der früheren Zweckmäßigkeit dieses Kleidungsstückes. Ebenso die zwei oder drei blinden Knöpfe an den Ärmeln, welche nicht nur da sind, um die Bauern zum Anstande zu zwingen und sie zu verhindern, sich die Nase mit dem Rockärmel abzuwischen. Denn auch die Ärmel konnten früher je nach Bedarf und Belieben aufgekrempelt, oder vorne, zum Schutze des Handgelenkes, zugeknöpft werden. Das zweifarbene Tuch, das heute noch bei Uniformen gang und gäbe ist, zeugt ebenfalls als klägliches Überbleibsel von einstiger Zweckmäßigkeit. Die zweite Tuchfarbe war ursprünglich nämlich immer das zu gewissen praktischen Verrichtungen nach außen gekehrte Futter.

Man sehe: auch die Kleider haben ihre natürliche Entwicklungsgeschichte und ihre Organe werden durch Nichtgebrauch atrophiert wie bei organischen Lebewesen. Wenn heute die Kleider meistens sinnlos sind, so beweist das nur, daß wir ihrer sinnreichen Dienste nicht mehr wie unsere Voreltern bedürfen. Unsere Kulturentwicklung hat uns der Mühe enthoben, Arbeiten zu leisten, denen man früher die Kleidung anzupassen genötigt war. Man beobachte als Gegenstück die Trachtenbildung der Gegenwart, z. B. bei den Sportskleidern, welche, weil praktischen Zwecken entsprechend, nicht mehr so sinnlos häßlich sind und sich zu eigentlichen Typen heranbilden.

Von diesem Standpunkte aus betrachtet, müssen wir nun auch die Volkstrachten in einem andern Lichte sehen. Sie entstanden, wie schon erwähnt, aus ursprünglich städtischen Motiven und paßten sich auf dem Lande der Arbeit und den Lebensbedürfnissen der Bauern an. Vor allen Dingen mußte die Bauerntracht solid und tunlichst wetterfest sein. Die Landarbeit ist hart und verlangt verhältnismäßig große Bewegungsfreiheit der Glieder bei jedem Wetter. Aus diesem Grunde mußte das Bauernkleid weit genug sein, um die Glieder nicht einzuengen und sich doch wieder dem Körper so anschmiegen, daß es ihn in seiner Beweglichkeit nicht hemmte.

Die Erfüllung dieser beiden Anforderungen, der Dauerhaftigkeit und Bequemlichkeit, drückten nun dem Bauerngewand einen besonderen Stempel auf, machten es in vieler Hinsicht einheitlich und daraus ergaben sich die Trachtentypen. Weil es zweckmäßig und sinnreich war, darum konnte das Bauernkleid schön sein. Und sein Schmuck war so lange sinnlos, als er sich nicht in das Kleid einfügte und das Gefühl der Behaglichkeit förderte. Aus diesem Grunde nun war der Flitterschmuck der Volkstrachten immer äußerlich und unabhängig von den Kleidungsstücken selbst, nur Sonn- und Festtagsprunk, der sich nur nach und nach der Tracht einfügte und wenn das nicht geschehen konnte, von selbst wieder wegfiel.

Im ferneren bedenke man, daß in jener Zeit die Bauernsame selbst ihr Tuch hervorbrachte und weil dieses Tuch dauerhaft sein mußte, verlegte man sich bei uns hauptsächlich auf Hanf, Flachs und Schafwolle. Diese Rohmaterialien zog, spann, webte und verarbeitete der Bauer selbst. Und solange diesen Rohstoffen keine Konkurrenz erwuchs, mußten sich die Volkstrachten halten, aber nicht länger.

Nun kam jedoch eines Tages ein neuer Stoff, eine Konkurrenz, welche unsern einheimischen Erzeugnissen und damit auch unsern Trachten den Rest gab — die Baumwolle! Die war leichter zu verarbeiten und billiger zu erstehen — freilich auch weniger widerstandsfähig. Aber dieser Nachteil wurde durch die beiden Vorteile um so eher aufgewogen, weil man damals wenigstens bei uns in der Schweiz zu fühlen begann, daß die Textilpflanzen der Milchproduktion zu viel kostbares Kulturland entzogen. Die Kleidung mußte sich dem neuen Stoff anpassen. Und zwar in dem Maße, daß, wer die Geschichte unserer Volkstrachten und ihres Zerfalles schreiben wollte, nicht umhin könnte, sich gleichzeitig mit einem der interessantesten Kapitel wirtschaftsgeschichtlicher Natur zu befassen, nämlich mit dem der Verindustrialisierung der Landwirtschaft im 19. Jahrhundert.

Denn dieser neue, weniger solide Stoff zeitigte eine eigentliche Umwälzung in der Kleidung des Landvolkes. Wir sahen schon, daß die Baumwolle leichter zu verarbeiten ist, als die härteren und dickeren Leinen- und Schafwollstoffe. Sie brauchte nicht wie jene gewissermaßen stilisiert zu werden, nur um Faltenbrüche zu vermeiden. Die starren Formen hielten dem weicheren und schmiegsameren Stoff nicht lange stand. Zwar war das neue Kleid weniger haltbar, konnte aber um so leichter ersetzt werden. Der Geschmack des Einzelnen konnte sich aus diesem Grunde wieder größere Geltung verschaffen, neue Formen bilden und von der ursprünglichen Tracht blieb allgemach nur der durchaus nicht immer schöne und — man merke das — eigentlich von Anbeginn an wesensfremde Sonntagsputz.

So läßt es sich erklären, daß beispielsweise im Kanton Bern, der Hochburg schweizerischer Volkstrachten, die ursprünglich schöne Volksgewandung ein banales Hanswurstkleid der Kellnerinnen von Fremdenorten wurde, gerade gut für eine Maskerade.

Und darum frage ich mich, ob wir gut daran tun, die Volkstrachten künstlich am Leben zu erhalten. Da wo sich die Arbeitsbedingungen gleichblieben, wie vor hundert und mehr Jahren, haben sich die Trachten nämlich nicht wesentlich verändert und sind noch schön; da, wo sie sich verändert haben, wurden die Trachten scheußlich verschandelt, und wo sich ganz neue Lebensverhältnisse aufdrängten, bildet sich eine neue Tracht heran, deren Schönheit wir oft nur nicht sehen wollen.

Wir haben es mit alten Trachten wie mit alten Menschen — wir sehen sie gern in ihrer Natürlichkeit und nicht geckenhaft und kosmetisch verjüngt, denn sie verlieren immer dabei. Wäre das nicht, dann könnten wir schließlich unsern seligen Großvater aus lauter Pietät ausstopfen lassen. C. A. Loosli.

Jesus und das Neugeborene.

Legende von Ernst Lissauer.

Da Jesus mit den Jüngern in der Ebene wanderte, versammelte er sie um sich und befahl ihnen, auszugehen, der eine hierhin, der andere dorthin, sein Wort zu predigen an mancher Statt und wiederzukehren am neunten Tage an den gleichen Ort; die Jünger Petrus und Johannes hieß er bei ihm verbleiben und ihn geleiten.

Es nachtete, und kein Dorf noch Hof war nahe, nur dunkel rings Wiesenland und Scholle und darüber die Finsternis; Wolken verhüllten die Sterne und den Mond. Die beiden Jünger stolperten, klagten, lahmten; Jesus ging voran und reichte ihnen bisweilen rückgewandt ein Wort wie einen Trunk Güte. Plötzlich verharrte er und wies mit dem Arm vor sich: „Seht, dort in der Ferne glänzt ein Licht; wie ein Stern steht es, ein irdischer, nahe dem Boden, und leuchtet durch die Nacht in unsre Wanderung." Es schien, und sie schritten rüstiger. Bald standen Gehöfte zur Rechten und zur Linken, erst einzeln, alsdann mehrere nahe einander, bis sie verwuchsen zu einer Gasse aus Holz und Stein, die sacht einen Hügel anklomm, sich wand und winkelte.

Da, wie eine klare Quelle schwarzem Waldgrund, entsprang ein Singen aus der Dunkelheit, und als es näher drang, trat aus der Finsternis ein Weib. Jesus sprach: „Sei gegrüßt! Jener Schein dort war uns entzündet als ein Wegmal und Herbergzeichen: sage, werden wir Obdach finden bei dem Licht?" — Sie antwortete: „Ich komme von dort her gegangen. Freude ist in jenem Haus; darum werdet ihr Obdach finden als willkommene Gäste. Ein Kind ward dort geboren." Petrus frug: „Ist es um des Neugeborenen willen, daß du singest?" — Sie sprach: „Ich bin die Wehemutter. Ich habe das Kind gehoben tief aus der Finsternis im Mutterleib empor. Um des Neugeborenen willen singe ich." — Sie reichten ihr die Hände; sie gingen, die Frau talab, die Männer hügelan, sie sang dort in die Nacht, und Petrus summte hier ein paar Schritt lang ein weniges vor sich hin.

Jesus sprach: „Als Gäste treten wir in das Haus, darin das neue Leben aufgegangen ist; wir wollen es grüßen und begaben." — Petrus lächelte, es eigne ihnen keinerlei Habe als Rock und Stab und der Ranzen Doch Jesus nahm aus dem Wandersack den Becher, füllte, als ein Brunnen an der Straße rauschte, darein von dem fließenden Wasser und reichte es dem Petrus, daß er es trage. Nach einer Zeit standen sie vor dem Hause, darin das Licht brannte, und daraus ein Scheinen in die Gasse fiel. Gescheitet Holz war aufgeschichtet an der Mauer; Jesus griff einen Span aus dem Haufen, hieß den Johannes Stein, Stahl und Zunder aus dem Ranzen langen und Feuer schlagen, und bot dem Jünger alsbald das entzündete Holz. Sodann grub er Erde auf, dort, wo er stand, und füllte die eingetiefte Hand gleich einer Schaufel. Er sprach: „Ein Gast ist gekommen aus fremdester Fremde, aus letztem Raum, mit Gastgeschenken begrüßen wir den Ankömmling."

Er pochte an das Fenster. Es ward geöffnet, und die Stimme des Vaters frug in die Nacht. Jesus sprach: „Drei Wanderer aus fernem Land haben vernommen, daß hier ein Kind geboren ward, und wollen es sehen, grüßen und begaben." Schritte kamen durch das Gemach in den Flur, und an der Tür ward ein Riegel gerückt; die drei, geneigt Nacken und Haupt unter der Niederkeit, traten in die Stube. Die Frau lag auf einer Bettstatt, die bemalt war mit dicken Nelken und Rosen; die Wände starrten leer und angeschwärzt; die Luft lastete wie an der Decke geballt über der Stube. Sie traten an die Wiege. Johannes hielt den Brand über sie, daß Wärme das Kind streifte und Helligkeit sich über es breitete. Petrus berührte das Wasser und netzte dem Kinde den Mund, als ob er ihn tränkte, und die Hände, als ob er sie bade. Jesus streute ein wenig Erde auf die Tücher und sprach: „Dies ist die Erde deines Wandels"; und streute abermals und sprach: „Dies ist die Erde deines Ackers". Indem eröffneten sich ihm die Mauern; Raum ward ihm aufgetan, Zeit ward ihm aufgetan, er sah über Meilen Zeit Hände werfen Erde und Gruft ausgegraben unter dem Wurf, und hörte über Meilen Zeit aufhallen den Fall der Schollen drunten. Da spürte wohl das Kind, daß draußen Raum und Zeit wie eine Landschaft lag, und wehte wohl ein Hauch von dort an seine Wange, daß es schauerte, und es begann zu weinen. Jesus nahm es und machte ihm in seinen Armen eine Wiege, summte ihm einen Trost, schläferte es und legte es. Sein Blick lag auf dem Atmenden wie eine segnende Hand.

Karlsruher Kunstgewerbe.

Eine kunstgewerbliche Ausstellung, der als einheitlicher Grundgedanke die Entwicklung einer kleinen Sommerwohnung mit anschließendem Garten zugrunde gelegt ist, ist dieser Tage in den Ausstellungsräumen des Kunstgewerbehauses von C. F. Otto Müller eröffnet worden. Das besondere Verdienst dieser Ausstellung, deren Arrangement in den Händen von Professor Uhle und Hellmut Eichrodt lag, liegt darin, daß in verhältnismäßig bescheidenen Rahmen etwas unmittelbar Vorbildliches gezeigt wird: die richtige Mitte echter Wohnkunst ist eingehalten worden, die sich ebenso fernhält von aufdringlicher künstlerischer Absichtlichkeit wie von unkünstlerischer Kulturlosigkeit. Jedes einzelne Stück der Einrichtung entspricht bei aller Einfachheit (Korbmöbel von Niemerschmid u. a., Keramiken von Läuger, Scharvogel, Schmidt-Pecht u. a., Wandschmuck des Karlsruher Künstlerbundes usw.) den strengsten Anforderungen an künstlerische Gediegenheit in Form, Farbe und Ausführung, und der gleiche Geschmack für feine, intime Kultur spricht auch aus der Zusammenstellung der Zimmer. Es ist jenes Selbstverständliche, das vornehm ist ohne Aufwand, und modern ohne gewollte Modernität — also gerade das, was unsere moderne Kunst noch vielfach vermissen läßt, wozu wir aber unbedingt kommen müssen. In einem Raume ist auch gezeigt worden, wie sich das eine und andere Stück guter alter Handwerkskunst recht wohl mit einer modernen Einrichtung verträgt. Es besteht die Absicht, diese Art kleiner Ausstellungen zu einer beständigen Einrichtung zu machen; das wäre um so mehr zu begrüßen, als in Karlsruhe für absehbare Zeiten die Aussichten auf größere, auf staatliche Unterstützung angewiesene Ausstellungen so ungünstig wie möglich liegen. Es ist die Zeit gekommen, wo private Kräfte einsetzen müssen, um den Mangel an öffentlicher Kunstförderung auszugleichen.

K. Widmer.

In Düsseldorf

ist neben einer „großen Kunstausstellung" eine Ausstellung für christliche Kunst eröffnet worden, die den größeren Teil des Kunstpalastes mit den Anbauten einnimmt. Sie enthält in einer verwirrenden Überfülle vieles Gute und verlangt eine besondere Betrachtung. Ganz ausgezeichnet wirkt die Kunstausstellung, zu der Benirschke eine neue Einrichtung der Räume getroffen hat, die wirklich meisterhaft ist, von jedem Platz aus einen lustigen Blick gestattet, den Bildern ihr Licht und dem Beschauer seine Ruhe gibt. Auch die Auswahl der Bilder ist geschickt, und da ziemlich alles auf der Rampe hängt, spaziert man mit einem wohligen Vergnügen an den Werken vorbei. Die Einteilung nach Städten oder Genossenschaften ist aufgegeben, nichts erinnert an Künstler- und Ausstellungsstreitigkeiten, man fühlt sich in der Privatgalerie eines Mannes, der mit rechtschaffener Freude Gutes und Durchschnittliches, manchmal aus gutem Herzen auch Geringes kaufte und jedem seinen Platz gab. Daß er die Düsseldorfer bevorzugte (mehr als die Hälfte der 415 Nummern der Ölgemälde, Aquarelle und Pastelle stammt hierher), hängt mit seiner lokalen Kunstpflege zusammen, die man ihm nur danken kann.

Denkt man dennoch an eine Ausstellungsleitung und sucht nach dem Prinzip, so erkennt man eine Klugheit, die sich mit Selbstbewußtsein paart: es ist eine Ausstellung der Düsseldorfer Künstler, die sich mit eingeladenen Bildern bekannter deutscher Meister ein Relief gaben. Was natürlich nicht ohne eigene Haltung möglich war; ist der Beschauer befriedigt, so müssen nicht nur die Gäste gut gewesen sein. Man könnte auch annehmen, die Gäste seien zur Anregung für die Jüngeren herangeholt und damit hätte man einen interessanten Betrachtungspunkt gewonnen: Von wem unter diesen berühmten Herren möchte man wünschen, daß die jungen Düsseldorfer etwas annähmen?

Wie ihre eigenen Bilder zeigen, sind sie selber der Scholle besonders zugeneigt. Ob das schon mit der Berufung Münzers an die Akademie zusammenhängt? Oder ob diese Berufung eine Folge dieser Vorliebe ist? Jedenfalls kann ihnen eine breitere dekorative Malweise nichts schaden, wie Zacharias und Goossens beweisen; und schließlich sollte man meinen, daß die Heiterkeit solcher Dekorationen dem rheinischen Geist gut zu Gesicht stehen könnte. Mehr gewiß als die altfränkisch verquälte Art der Dresdener, die in einigen auffälligen Stücken vertreten ist. Daß Thoma und Steinhausen fehlen, wird der Kenner begreifen; sie liegen den Niederrheinern nicht; eher schon Schönleber, der auch feste Gefolgschaft hat. Was ihnen im allgemeinen am nächsten steht, nachdem sie von der schmaddrigen Holländerei loskommen, ist das Malenkönnen als Pinseltechnik, wie es ehemals Leibl und nun Trübner und Liebermann am stärksten vertreten: Leibl scheint mit seiner Schwarzmalerei sogar eine Gefahr zu bedeuten, was einige recht alte Bilder junger Leute beweisen. Angesichts seiner „Dame in Schwarz" kann man allerdings begreifen, daß ein junger Mensch sich an die Brust schlägt und einen Schwur tut, bei diesem Vorbild zu bleiben. Aber außer den alten Meisterwerken gibt es Probleme der Zeit, der veränderten Anschauung, und es hilft nichts, sich an einen Großen festwachsen zu wollen, wenn er nicht zufällig noch mitten in der Zeit steht, wie es Liebermann und Trübner mit ihren neuesten Bildern tun.

Es kann gewiß keinem nützen, daß er den Strand in Nordwijk Liebermanns von 1908 kopiert; aber er kann jedem ein Vorbild sein in der Helligkeit und Schönheit seiner Farben, die für den Meister selber lange unerreichbar waren. Auch er hat wie Leibl und Trübner im Bann der Courbetzeit gestanden, und als er schrittweise aus den schwarzen Akkorden herauskam, ist es ihm lange nicht geglückt, die neue Helligkeit mit der alten Farbenschönheit so zu verbinden, wie er es in seinen neuen Bildern von der Küste kann. Die meisten deutschen Maler sind, als es mit der kreidigen Helligkeit ihrer Bilder nicht geriet, wieder klüglich auf bewährte Tonschönheiten zurückgegangen; dieses Bild von Liebermann stellt einen Vorposten dar auf dem richtigen Weg.

Um noch ein Vorbild, und fast noch besseres zu nennen, das den zahlreichen Porträtisten ein Heiltrank sein kann, will ich noch an das Bildnis von Pankok erinnern, das den Blick aushält, auch wenn es von der schwarzen Dame Leibls kommt. Der gemalte Herr hat zwar auch schwarze Haare und eine schwarze Sammetweste: aber dieses Schwarz wird aus der Helligkeit entwickelt wie dort das Licht aus Schwarz. Man kann moderner malen, aber als Moderner kaum etwas Geschlosseneres und Schöneres hervorbringen, als dieses Bildnis, das künstlerisch der „Clou" dieser Ausstellung ist.

Irgendwo in der Ecke hängt dann noch eine altmodische aber gemalte Mondscheinlandschaft von Jernberg, die den meisten Landschaftern zur Einkehr verhelfen könnte. Daß die Düsseldorfer auch unter den Ihrigen tüchtige Sachen haben, verbürgen schon die Namen Bochmann, Gerhard Janssen, Schreuer, Schönnenbeck, Clarenbach, Bretz, Hardt, Schmurr und andere, auch wenn Gebhardt und Deußer fehlen. Ob ihre Ausstellung allein so interessant wäre, kann theoretisch nicht festgestellt werden, daß sie sich aber in dieser Ausstellung gut behaupten, sieht jeder.

Eine pikantere Variation liefert allerdings ihre gleichzeitige Sonderbund-Ausstellung in der Kunsthalle, wo sich die beiden Sohn-Rethel, Clarenbach, Bretz, Schmurr, Ophey und Deußer zwischen Liebermann und französische Impressionisten gehängt haben zu einer raffinierten Kollektion. Man kann sagen, das Ganze sei ein Witz, aber die Düsseldorfer haben allen Grund, mit diesem Witz zufrieden zu sein; und wenn dieser Saal der großen Kunstausstellung eingefügt wäre, hätte sie ein bißchen Rückenmark gewonnen. Über die Einzelnen ist hier schon genügend berichtet worden. Sie haben diesmal dem alten Kämpen te Peerdt mit einem besonderen Kabinett eine wohlverdiente Ehrung bereitet. Das Wichtigste aber scheint mir dies, daß sie sich endlich mit den jüngeren Kräften der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule verbunden haben. Wenn irgendwo etwas Wirksames für die Düsseldorfer Kunstverhältnisse erhofft werden kann, dann ist es diese Verbindung, die den Maler aus seinem eingesessenen Atelierhochmut und den zugezogenen Kunstgewerbler aus seiner Fremdheit in lebendiger Arbeit zusammenbringt. S.

In der Kunstausstellung zu Wiesbaden

treten vor allem zwei Persönlichkeiten überragend auf, obwohl sie wie die andern nur mit einigen Bildern, nicht mit Kollektionen vertreten sind: Wilhelm Trübner und Wilhelm Steinhausen. Trübner hat einige seiner neuen Landschaften dort, in denen die Qualität und Kraft seiner neuen Technik auch den verstocktesten seiner Gegner überwältigen muß. Landschaften, wie sie vor ihm niemals mit dem Pinsel gemalt wurden, keine Bravour- sondern Meisterstücke der Primamalerei, in denen jeder Tonwert mit seiner bestimmten Klarheit steht, die weder in den Tiefen noch in den Höhen mit pastosem Auftrag, Lasuren oder sonstigen Pinselkunststückchen um die Schwierigkeit herumgeht, immer Ölmalerei bleibt, immer transparent in ihrer Leuchtkraft, niemals schmierig scheint. Kein Zweifel, er ist der stärkste Malermeister der Deutschen und es wäre gut, wenn mehr Gesellen den Mut und die Energie hätten, bei ihm das Handwerk zu lernen, ehe sie es schon mit den Offenbarungen ihres Temperaments versuchten.

Merkwürdig, daß die den Meister Wilhelm Steinhausen immer noch nicht gelten lassen wollen, nicht vom Standpunkt Trübnerscher Malkunst herkommen. Von hier aus allein wäre er angreifbar; denn Ölmalerei als eine bestimmte Technik der Kunst ist es nicht, die Mittel sind bei Steinhausen schwerer festzustellen, als der Eindruck. Seine Kunst ist zwar gleichfalls ein Stück Natur durch ein Temperament gesehen, aber sein Temperament liegt weniger in der Hand als in den Augen; um nicht Seele zu sagen, weil das heute mißverstanden wird. Niemand aber ist mehr auf dem Holzwege als einer, der ihm das formale Können bezweifelt; seine „Schwarzwaldtannen" z. B. sind rein als dekorative Fläche betrachtet von einer solchen eigenen Schönheit, daß man nicht davon loskommt mit den Augen; raffinierter läßt sich der Aufbau eines hohen Waldrandes auf hügeligem Wiesenterrain schwer ausdenken und zarter zugleich nicht wiedergeben. Hier ließe sich ein Schriftstellergedanke anbringen: in der Vereinigung dieser beiden Meister müßte das Ideal der deutschen Landschaftskunst erscheinen; das wäre dann ein Unsinn. Beide sind Meister, indem sie ihre Anschauungen vollkommen ausdrücken können, die eine ist — plump gesagt — realistisch, die andere idealistisch, aber die Kunst steht gleich hoch. Der Fehler sonst ist nur der, daß gern die mit Bravour kommen, die in der Beanlagung ihrer Hand Stümper sind, und daß die am meisten in Poesie und Stimmung machen, denen die Augen für die verborgenen Schönheiten fehlen. In diesen beiden Künstlern hat — zum wenigsten in der Landschaft — unser deutsches Volk eine Malerhand und ein Malerauge; daß beide nur widerwillig angenommen werden, zeigt, daß sie es im höchsten, dem Durchschnitt kaum erreichbaren Sinn sind.

Auch sonst ist die Ausstellung ungewöhnlich gut, was wohl der Energie ihres Direktors Schall zu verdanken ist; er hat in einem sogenannten Mäcenatensaal Wiesbadener Privatbesitz mit andern geliehenen Sachen vereinigt, die auf die Courbetzeit in Deutschland zurückgehen. Der Saal sieht sehr schön schwarz aus und wirkt nun schon ganz klassisch — oder doch nur romantisch? Das Liebste darin war mir trotz allem eine kleine Steinhausen-Landschaft, und die ist garnicht schwarz.

Was mir sonst besonders auffiel: zwei wunderschöne Landschaften von Hans Thoma; ein klares Bild von Haueisen, darin seine Frau auf der Veranda lesend sitzt, indessen der Beschauer weit über die Rheinebene hinsieht; ein Eisenbahnbild von Pleuer zwar mit schmutzigen, doch mit großem Geschmack gestimmten Tönen und herrlich voll Luft und Bewegung; zwei badende Knaben von Landenberger; eine kleine Pikanterie von Schreuer mit entzückendem Lichterspiel aber Puppenköpfen; ein Rosenstillleben von E. R. Weiß und die fabelhafte Schloßallee von Julius Bretz. Soll ich Einigen etwas Kritisches sagen: Adolf Hildenbrand in Pforzheim, in dessen Entwicklung eine große Hoffnung liegen könnte, läßt sich zu sehr von der absonderlichen Schönheit seiner Gegenstände mitnehmen; er illustriert seine Märchengesichte mehr, als daß er sie malt; er müßte viel stiller, heimlicher und scheuer werden, so wie er zuerst war.

Ob die richtige Venus wirklich so unrein war wie die Malerei bei Corinth; oder ob er mit dem Gegenteil nur einen Witz machen wollte? Was für ein anderes Stück ist das Freilichtbildnis seines Antipoden Slevogt. Robert Hoffmanns Kolorit geht ausgezeichnet in dem Schwetzinger Schloßgarten mit dem Sonnenlicht durch Baumschatten auf rotem Sandstein; ob er diesen Klang in der „Rheininsel" z. B. nicht gewaltsam auf eine andere Landschaft überträgt, die mit ihrem Grauschiefer diese Töne nicht hat? Mit Winterlandschaften blieb er ihm viel näher; und wir hätten so gerne wieder Rheinlandschaften, die wie die Hoffmannschen die Sache künstlerisch anfassen.

Besonders muß wohl gesagt werden, daß für die Plastik geschickte Hände in der Auswahl wie in der Aufstellung tätig gewesen sind. Es scheint überhaupt, daß wir allmählich eine bildhauerische Schulung haben, in der die Durchschnittsleistung die Malerei übertrifft. Und daß sie sich mehr an jüngere Namen als berühmte Meister knüpft, ist das besonders Hoffnungsvolle daran.

Im ganzen kann Wiesbaden auf diese erste größere Leistung sehr stolz sein. Aber wer ist Wiesbaden? Sind es die Badefremden oder die Einwohner und gibt es in solcher Stadt einen eingewohnten Bürgerstand? Man sagt, zweihundert Millionäre; ob sie die zahlreichen Ankäufe machten? Herr Direktor Schall wirds wissen. Auch, daß er sich mit der Erfahrung trösten muß, wie überall nur ein Häufchen treuherziger Enthusiasten eine solche Sache stützt. Das wird so lange dauern, wie nach der bequemen Kunst der siebziger Jahre die moderne noch als unbequem empfunden wird. Möge das sehr lange dauern. S.

Kleine Leute in der Kunst.

„Wer unser Ausstellungswesen verfolgt, kennt diese beklagenswerten Opfer einer maßlosen unmenschlichen Entwicklung. Sie füllen die Räume des Kunstvereins, des Glaspalasts und ungezählter ähnlicher Etablissements. Sie sind ängstlich betriebsam, überempfindlich und fühlen sich bei großer Schonung fortwährend noch gekränkt. Sie beschweren sich in langen Briefen bei den Redaktionen über die Kritiker, denen sie persönliche Motive unterschieben, sie ziehen mit Weib und Kind und ihrer ganzen Gevatterschaft nach den ‚Münchener Neuesten Nachrichten', wenn das Lob aus dem unversieglich frommen Ölkrüglein der Kunstchronik einmal etwas spärlicher über sie fließt." So Karl Schloß im „März", und was er nur für München meint, das ist wohl eine bittre Lehre überall. Wie sagte Hans Thoma doch: „Was hilft da aller Fleiß und Schweiß und alle Bravheit und Gerechtigkeit — in der Kunst findet die reine Gnadenwahl statt: Sünder können erhoben werden, und der Gerechte kann in die Hölle fahren." Es gibt wirklich in der Kunst schon eine Art von „Mittelstandsbewegung". Daß trotzdem nicht nur die „Großkapitalisten des Bildermarktes", sondern auch die „Kleinarbeiter" Luft behalten, ist die heikelste Frage unserer Kunstpflege, d. h. diejenigen, die nicht betriebsam und doch so wertvoll in ihren Gaben sind, daß unser Volk etwas verliert, wenn sie verdrossen, stumpf und lässig werden, wie es nicht immer nur den Unbegabten passiert. S.

Sieben Schwaben

ein Buch zu nennen, das sieben schwäbische Dichter in Erzählungen vorführt, ist ein witziger Einfall für einen schwäbischen Verleger (Eugen Salzer in Heilbronn). Es ist nur gut, daß Emil Strauß drüben in Pforzheim geboren ist, sonst wärens acht; aber dann hätte er ihm zuliebe den „Dramatiker" Heinrich Lilienfein weglassen können mit seiner nicht glücklichen Historie von den „letzten Laufachern" und es wären sieben rechte Schwaben beieinander gewesen: Finckh, Flaischlen, Hesse, Schieber, Schussen, Supper und eben Strauß. Es ist nicht zu leugnen, sie haben schon etwas Gemeinsames, wenn sie von ihrer schwäbischen Welt erzählen, und sind durchweg Heimatdichter genug, auch draußen gelesen zu werden. Aber ein bißchen aufdringlich ist für uns andere diese Verlegeridee doch, und daß der Schwabe Karl Bauer mit Bleistift die Bildnisse der Sieben dazu zeichnete, macht es nicht angenehmer. Den Schwaben selber aber darf es wohl ein Stolz sein, daß sie auf einmal so mitzureden haben, sie mögen die gescheite Einleitung von Dr. Heuß dazu mit Vergnügen lesen und können das Ganze als eine Art Hausbuch von heimatlicher Herkunft gern auf ihren Bücherbrettern haben. Der Preis (2,60 Mk.) ist so, daß der Verleger nicht viel daran verdienen will. S.

Dreierlei Rokoko

wird eine Ausstellung des Königlichen Landesgewerbemuseums zu Stuttgart im September d. J. genannt. Es sollen besonders charakteristische kunstgewerbliche Objekte aus der ursprünglichen Rokokozeit von ca. 1750—70, ferner aus der ersten naiven Rekapitulation ungefährer Rokokomotive kurz vor der Mitte des 19. Jahrhunderts und schließlich aus der sozusagen wissenschaftlich vertieften zweiten Rekapitulation der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts ausgestellt und miteinander verglichen werden, damit das Publikum sich überzeuge, wie ein historisch gewordener Stil sich weder auf die eine noch die andere Weise galvanisch wiederbeleben lasse.

Rauhputz.

Zement und Ölfarbe, auch Verblender: das sind die Mittel, unseren Bauten zu einer wetterbeständigen Oberhaut zu verhelfen. Zement sieht immer niederträchtig aus und ist nicht einmal solide; Verblender schwitzen Salpeter aus und sind unnatürlich in der Farbe; Ölfarbe gibt den Häusern eine Oberfläche wie Fischhaut, macht sie unmalerisch und tot. Alle Wandbekleidungen, die sich nicht aus dem Material ergeben, die nicht mit der Verwitterung gehen und Patina gewinnen, sind unschön; es handelt sich darum, daß sie die Verwitterung nicht abwehren sondern ihr standhalten. Das tut Haustein, das tut hart gebrannter Ziegel, das tut Rauhputz:

Ein Gemisch von Mörtel und feinem Kies, das mit der Kelle an die Wand geworfen wird und unverrieben eine rauhe Oberfläche gibt von großer Solidität. Sie sieht weich und freundlich aus im Licht, hat erst eine helle Farbe, die allmählich dunkelt bis zu einem schönen tiefen, auch wohl silbrigen Grau. Sie braucht nicht angestrichen zu werden, wie Haustein auch, steht durch die Natur ihres Materials vorzüglich im Grün der Natur, zu grauem Schiefer besser als zu roten Ziegeln, aber auch zu diesen. In den Fenster- und Türhöhlungen glatt abgeputzt, überzieht sie das ganze Haus mit einem soliden, schönen und bürgerlich billigen Kleid. S.

Von der Sprache.

„Schreiben ist ein Mißbrauch der Sprache, stille für sich lesen ein trauriges Surrogat der Rede". Es ist nur gut, daß dieses Scherzwort von Goethe stammt (Dichtung und Wahrheit); man möchte sonst den schönen Ernst darin verachten. Wie seine Technik den Maler, so macht die Sprache erst den Dichter: wie er den Dingen mit seinen Worten zum Leben hilft, indem er diese Worte als Sprache selber lebendig macht. Die Sprache aber ist etwas Gesprochenes, eine Perlenschnur von Tönen, die durch ein feineres Geheimnis als das der Melodie verbunden sind. Ein Satz, der nicht zuvor im Ohr geklungen hat, darf nicht geschrieben werden, und was nicht wieder im Gehör lebendig wird, was nur die Augen nährt, hat mit der Sprache des Dichters nicht mehr zu tun, als die Geige ohne Spieler mit der Musik. Reinhold Treu.

Herausgeber: Wilhelm Schäfer, Verlag der Rheinlande G. m. b. H. Druck A. Bagel, Düsseldorf. Papier: J. W. Zanders, B.-Gladbach.
Alle für die Redaktion bestimmten Sendungen sind an den Herausgeber W. Schäfer, Vallendar, erbeten.
Für unverlangte Manuskripte und Rezensionsexemplare wird keine Verpflichtung übernommen.

Otto Fischer:
Motiv aus Buchwald.

Otto Fiſcher: Herrenhaus Buchwald (Radierung).

Otto Fiſcher.

Ein hervorragender Zug im Weſen des Malers und des Menſchen Otto Fiſcher iſt die vornehme Zurückhaltung. Wenn wir dazu noch nehmen, daß er ſich bislang nur wenig auf dem Gebiet der Malerei betätigt — der allein volkstümlichen Kunſt —, ſo haben wir die Erklärung für den Umſtand, daß ſein Schaffen noch lange nicht ſo weit bekannt iſt, als es zum Nutzen der Allgemeinheit ſein ſollte. Er hat ſtets für ſich gearbeitet und es verſchmäht ſich Verbindungen anzuſchließen, von denen ſo manche durch Aufdringlichkeit und Marktgeſchrei über das Ungenügende ihrer Leiſtungen hinwegzutäuſchen ſuchen.

Die vielen Bewegungen und Schlagworte der verſtrichenen zwei Jahrzehnte haben Fiſcher auch nicht ſtark berührt: innerlich jedenfalls ſo gut wie gar nicht, äußerlich nur inſoweit, als ſie ihn doch bewogen haben ſich in allerlei Nebengebieten zu verſuchen. Vor nunmehr beinahe fünfzehn Jahren ſetzte die Künſtlerſchaft „das neue Plakat" aufs Panier. Es iſt eigentlich eine ſeltſame Fügung, daß gerade der vornehme Fiſcher in dieſer nichts weniger als zurückhaltend ſein wollenden Gaſſenkunſt für Deutſchland den erſten Anſtoß gab. Sein Plakat für „Die alte Stadt" Dresden 1895 war eins der erſten unſerer neueren Schöpfungen auf dieſem Gebiet. Es, und das für die

damaligen Dresdener jetzt Deutschen Werkstätten gehören auch heute noch zu den Besten, was die neueste Deutsche Plakatkunst aufzuweisen hat.

Kurz darauf blühte bei uns das Kunstgewerbe frisch auf. Auch hierbei betätigte sich Fischer ein wenig. Das meines Erachtens schönste Ergebnis — vom Künstler selbst allerdings heute garnicht mehr hoch eingeschätzt — ist ein Glasfenster mit einer allegorischen Darstellung von der Vinetalegende, der Sage von der versunkenen Stadt. Es war farbenprächtig, großzügig in der Zeichnung der beiden lebensgroßen Hauptfiguren und, was das Ornament anbelangt, frisch im Geist der Zeit — der Zeit des Knorpelstiles, wie man sie bald darauf spöttisch nannte — empfunden. Mancher meiner Leser mag es beim Besuch der Pariser Weltausstellung 1900 beachtet haben, wo es eine der beiden Treppenhallen am Ende der Deutschen Abteilung zierte.

Das alles und manches andere stellt aber im Schaffen unseres Künstlers nur eine Episode dar. Fischer, der übrigens aus Leipzig stammt und eben erst in sein vierzigstes Lebensjahr getreten ist, ist im wesentlichen Landschafter. Das gilt nicht nur von seiner inneren Anlage, sondern er ist es auch seiner Erziehung nach; hatte er doch neben Gey und Prell auch den jüngeren Preller zum Lehrer. Dem gleicht er nun allerdings in seiner Kunstübung wenig.

Die Verhältnisse Anfang der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts zu Dresden, wo unser Künstler heimisch geworden war, haben es mit sich gebracht, daß die erste Sprache, in der Fischer es lernte seine Gedanken auszudrücken, das Radieren und das Steinzeichnen war. Um jene Zeit erfolgte überhaupt eine Wiedergeburt der Graphik bei uns. Maler, selbst Bildhauer wandten sich ihr zu und steuerten die jüngeren Kräfte darauf hin. Die Sammlungen brachten die Leistungen ausländischer, besonders englischer Künstler zur Schau, die starke Anregungen gaben. Der Verein jüngerer Dresdener Künstler in Dresden veröffentlichte zwei Jahre lang Vierteljahrshefte mit Original-Steindrucken und Radierungen. In diesen Heften erschienen einige der frühesten Arbeiten Otto Fischers.

Von allen graphischen Techniken bietet der Steindruck dem Künstler am wenigsten Schwierigkeit, weil er ja nur eine unwesentlich veränderte Form desjenigen Verfahrens ist, in das die Lehrjahre jeden Künstler völlig eingeführt haben, nämlich der Kreidezeichnung. Wenn der Künstler daher zur Steinzeichnung übergeht, leitet ihn keine äußerliche Neuheit ab, bietet sich ihm keine technische Überraschung dar, die er erst erfassen und bewältigen muß. Er arbeitet einfach in dem Geist und der Anschauung, in der er aufgewachsen ist, weiter. Er kann aus dem neuen Werk etwas Selbständiges machen, kann in ihm gleich seine persönliche Note anschlagen. Gerade das finden wir denn auch sofort in den ersten Steindrucken Otto Fischers. Sie spiegeln eine aufs Große gerichtete, einfache Naturanschauung wieder. In fast weihevoller Weise streift er dem Naturmotiv seine Alltäglichkeiten, die Zufälligkeiten, die es kleinlich machen, ab und erhebt es auf einen Plan der Monumentalität. Sein Blick erkennt den Stimmungsgehalt des jeweiligen Vorwurfs und er verstärkt und erhöht ihn, gestaltet die Natur um zur Kunst, mittels einer ganz feinfühligen Stilisierung, die im Ändern und Auslassen nie so weit geht, daß sie sich selbst plump verrät. Ganz köstlich sind das Abziehende Gewitter mit den sich gewaltig aufballenden Wolken im Himmel, der Carolasee im großen Garten zu Dresden, eine einzigartig schöne Mondnachtstimmung und die Pappel in der Sternennacht.

Ganz anders nun verhält es sich bei der Radierung, in die jeder Künstler erst sich hineinleben muß, ehe er sich in ihr aussprechen kann. Ich habe hierbei nicht etwa die rein äußerliche Hantierung mit dem Kupfer, der Nadel, dem Ätzgrund und der Säure im Sinn. Das läßt sich verhältnismäßig leicht erlernen, während das viel Schwerere, das Erfassen des Stils in der Radierung manchen überhaupt nie gelingt. Durch die Zeichenstudienjahre und durch die Übung in der Malerei wird der heranwachsende Künstler mit Macht darauf geführt, sein ganzes künstlerisches Denken auf die Flächenbehandlung einzustellen. Die Radierung aber ist zunächst eine Kunst der Linie, nicht der Fläche, und selbst wenn sie mit der Fläche arbeitet, in der Aquatinta, ist diese Fläche eine ganz andere als jene, die er gewohnt ist. Er hat also sein ganzes künstlerisches Empfinden völlig anders

einzurichten. Es ist, wie wenn einer eine neue Sprache lernt, deren Wortschatz und Grammatik er nicht nur erst lernen muß, in deren Geist er sich einleben muß, ehe er sich vermessen darf in ihr dichterische Schöpfungen hervorbringen zu wollen.

Die technischen Äußerlichkeiten der Radierung hatte Fischer gelernt von Lehrern, die jenes Einleben in den besonderen Geist dieser Kunst nicht erfaßt hatten: so mußte also unser Künstler die Irrlehren, die er mitbekommen hatte, besonders eine stilwidrige Verflachung in Halbtönen sowie peinliche Durchführung vergessen. Das gelang ihm außerordentlich schnell, da er mit Glück die Engländer, jene größten Stilisten der Radierung, auf sich wirken ließ.

Die frühen Radierungen Otto Fischers behandeln Motive aus der Umgegend von Dresden, aus Rügen und aus Bornholm. Sie zeigen wie wenige Arbeiten deutscher Malerradierer, ein Feingefühl und ein Verständnis für den Wert und die Selbständigkeit der Linie. Fast sofort hatte er, dank seiner besonderen Begabung, den Geist der Technik so gut ergriffen, daß er auch hier sein Eigenstes, die schlichte Großzügigkeit seiner Naturauffassung in überzeugender Weise und ohne an Stilklippen zu scheitern, entfalten konnte.

Es folgten dann zwei Reihen von Blättern aus Hamburg, ebensowenig Ansichten von Hamburg zu nennen, wie man Whistlers Venezianische Blätter „Ansichten" von Venedig nennen würde. Gleich diesen sind sie meist direkt vor der Natur radiert, so daß sie im Druck verkehrt, das heißt im Spiegelbild erscheinen. Aber sonst gleichen sie jenen nur, insoweit auch sie vortrefflich sind: sonst in keiner Einzelheit. Der Einfluß der Engländer hatte unseren Fischer nicht bezwungen, sondern ihm nur geholfen. Das drängt sich einem ganz besonders auf, wenn man mit den bereits genannten Arbeiten, die späteren Folgen, nämlich eine Reihe von einem Dutzend Blatt mit Motiven aus Buchwald am Fuß des Riesengebirges, und ein halb Dutzend Radierungen aus der Umgegend von Lobositz an der Elbe, vergleicht. Jede Reihe — alle in verschiedenen Jahren geschaffen — zeigt eine deutlich abweichende Variante ein und desselben Grundtons. Der Grundton ist die verständnisvolle Stilisierung der Linie. Die Variante wird eingeführt durch das Naturmotiv. Das klingt viel selbstverständlicher als es ist. Man vergleiche z. B. Whistlers Blätter aus London, Venedig und Brüssel. Diese Naturmotive sind doch verschieden genug, aber stets bleiben die Qualität der Linie, die Linienführung und der ganze Habitus des Blattes sich völlig gleich. Bei ihm wie bei den Engländern überhaupt, ist die Radierung eben durchaus die Kunst der Stilisierung und wie die großen Rhetoren, denken sie mehr an das Feilen des Vortrages als an den Inhalt der Rede. Bei Fischer dagegen ist der Stimmungsgehalt des Naturmotivs ungleich bedeutsamer: es gewinnt eine ganz selbständige Bedeutung, beeinträchtigt die Liniensprache zwar kaum, kann sie aber wohl leicht modifizieren.

Neben seinen eigentlichen Radierungen, den geätzten Blättern meine ich, hat Otto Fischer auch einige unvergleichlich prächtige, große Kaltnadelblätter geschaffen. Die sogenannte „große" Elbinsel ist vielleicht das Schönste darunter. Wie gewaltig und einfach tritt uns hier die Natur entgegen! Mit welchem Mut wird die Linie in selbständiger Weise geführt, die sich nicht im mindesten ängstlich an die Naturformen der Bäume und des Laubes klammert! Wie prachtvoll dekorativ ist hier das Gegenspiel der schwarzen Massen auf der weißen Fläche!

Durch nichts ist Otto Fischer so bekannt geworden, als durch seine Pastelle und Zeichnungen vom Riesengebirge. Auf Ausstellungen in Dresden, Berlin und Wien haben sie ihm Ruhm eingebracht, und viele wanderten in die öffentlichen Sammlungen. Der Charakter des Riesengebirgskammes, der in Anbetracht seiner doch immerhin bescheidenen Höhe, ein merkwürdiges Maß von majestätischer Größe aufweist, kam so recht dem eigenen Sehnen unseres Künstlers entgegen. Mehrere Jahre verbrachte er den Winter und Sommer dort oben, und verwertete wirklich monumentale Stimmungen in der Natur zu überwältigenden Bildern. Er konnte meist nicht aquarellieren oder in Öl malen, weil ihm dort oben alles gefror: es blieb ihm nur der Pastellstift übrig. Nie hat sich ein Künstler mehr in eine besondere Natur eingelebt wie hier, und wer das Riesengebirge selbst kennt, wird vor diesen Werken bewundernd stehen, wie sie den wahren Inhalt jener Welt,

künstlerisch verklärend, wiedergeben. Was man sonst an Riesengebirgsmotiven gesehen hatte, erschien wie Spielerei dagegen.

Ein schönes Zeugnis aber stellt es der Persönlichkeit Otto Fischers aus, daß er sich weder von den Verhältnissen noch vom Erfolg, noch von den empfangenen Eindrücken hat unterjochen lassen. Er ist nicht zum Spezialist des Riesengebirges geworden. Wie Thaulow z. B. als er seine bekannten Motive schuf, arbeitete auch Fischer für einen Kunsthändler, als er im Riesengebirge lebte. Aber Thaulow hat sich mit der Zeit, des Geldes wegen, zum sich stets und schließlich sich geistlos wiederholenden Spezialisten verflacht. Fischer hat dem Riesengebirge zugelauscht, bis es ihm alles gesagt hatte. Dann wollte er nicht immer vom Alten zehren, sondern wandte sich neuen Taten zu.

Jetzt fängt er eigentlich erst mit der Malerei an. Das heißt, schon vor etwa 15 Jahren hat er in einem Dresdener Neubau große Wandgemälde geschaffen, und auch von seinen Sommeraufenthalten im Riesengebirge brachte er Staffeleibilder mit, von denen eins sogar ins Stadtmuseum zu Dresden gelangte. Aber vor etwa einem Jahre erst begann er sich in die Sprache der Malerei wirklich einzuleben. Dieses reichliche Studienjahr, das schwerste, das er je durchgemacht hat, wurde hauptsächlich mit Stilleben ausgefüllt. Jetzt ist er endlich soweit, und mit dem Blick auf die Zukunft, auf seine jüngsten gemalten Landschaften, in dem sich sein vornehmer Schönheitssinn gleich glücklich entfalten möge, wie bisher auf anderen Gebieten, mag dieser kurze Bericht über sein Schaffen schließen.

Hans Wolfgang Singer.

Otto Fischer: Landschaftsstudie (Blei).

Otto Fischer:
Walddurchblick (Radierung).

Otto Fischer:
Schiffsmühle (Radierung).

Otto Fischer:
Elbinsel (Radierung).

Otto Fischer:
Teich (Radierung).

In Hagen.

Wenn ich den sogenannten Preßstimmen mancherlei private Zuschriften beifüge, muß ich eine Art Legendenbildung bemerken, die sich um Karl Ernst Osthaus und sein Folkwang-Museum mit vieler Phantasie bemüht. Von seinen Reichtümern wie von seinen Plänen werden gleich ungeheure Dinge gefabelt und es fehlt nicht an Gläubigen, die in der westfälischen Stadt Hagen ein zweites Darmstadt und in dem Folkwang-Besitzer als Nachfolger des Hessenfürsten den zukünftigen Organisator der modernen künstlerischen Bestrebungen in Deutschland vermuten.

Um so erstaunter ist der Fremde, der an dem derzeitigen Notbahnhof zu Hagen ankommend, vergeblich eine Droschke sucht und nur mit Umständen einen Menschen findet, der ihn zum Folkwang-Museum bescheiden kann. Das ist nun zwar in größeren Städten auch nicht anders — ich entsinne mich einer sonderbaren Irrfahrt auf der elektrischen Bahn zu Karlsruhe gelegentlich seiner Jubiläumsausstellung 1902 — aber der erste Eindruck von Hagen ist so ausgesprochen der einer mittleren Fabrikstadt, daß man auch beim „gemeinen Mann" immerhin ein Kuriositäts-Interesse annehmen möchte. Die zweite Verwunderung stellt sich vor dem Gebäude selber ein; durch eine Nebenstraße sieht man einen rotgedeckten Zementbau in den beliebten Formen neudeutscher Renaissance. Nur, wer zufällig weiß, daß seinerzeit ein naturwissenschaftliches Museum beabsichtigt und schon im Bau war, als der jugendliche Osthaus der Leidenschaft für die moderne Kunst verfiel, findet einen Schlüssel zu dem sonderbaren Kontrast zwischen der äußeren und inneren Erscheinung dieses Gebäudes. Schon die Haustüren kündigen van de Velde an, der innen seinen ersten baukünstlerischen Enthusiasmus betätigt hat. Der erste Einblick ist von einer verwirrenden Originalität. Man tritt direkt in eine Art Kuppelraum, in die ein scharf farbiges Oberlicht in einer kaleidoskopartigen Aufteilung herunter auf den bekannten Brunnen von Minne leuchtet, an dem fünf Jünglinge mit verschränkten Armen in dem Anblick des dünnen Wasserstrahls versunken sind. Es ist seltsamerweise fünfmal dieselbe Gestalt in einer herben fast gotischen Empfindung; aber die Wirkung ist nicht monoton trotzdem, weil die Silhouette von jeder Seite gesehen bedeutend ist. Leider wird der große und feierliche Eindruck des Werkes dadurch beeinträchtigt, daß es zu dicht gegen die Tür und inmitten einer Architektur steht, deren Aufdringlichkeit wir heute nicht mehr ertragen (Abb. 1). Van de Velde hatte es gewiß schwer mit der Ausstattung eines Gebäudes, dessen Räume nicht glücklich gebildet waren; aber er hat die künstlerische Lösung — im Drang jener Zeit — doch zuviel in die ornamentale Verkleidung gelegt; und nichts ist auf die Dauer gefährlicher, als eine scharf geprägte ornamentale Form. Was uns heute entzückt, kann übers Jahr schon peinigen. Und da wir unterdessen zu einem ruhigeren Raumgefühl gekommen sind, wirkt die van de Veldesche Ausstattung selber wie ein Museumsstück.

Abb. 1. Mittelhalle im Folkwang-Museum.

Das ist, weil sie sich in einem Museum befindet, kein solcher Mangel, wie wenn sie sonst in einem öffentlichen Bau zur Schau stünde; und man geht die Treppe, die sein stärkstes Stück ist, mit dem verschlungenen Eisengeländer und dem totenkopfähnlichen Band am Saum der Treppenstufen, wirklich schon mit einer Art von historischem Interesse hinauf, das sich in dem eigentlichen Bildersaal trotzdem wieder zu einer Art Bewunderung steigert. Denn man mag das schmiedeeiserne Geflecht des Oberlichtes als unruhig und drückend und die Stellung des Marmorsockels auf dem Parkettboden als unkonstruktiv bei dem Künstler finden, der das Zweckmäßige und Konstruktive theoretisch so glänzend zu verteidigen weiß, wie van de Velde: in der ganzen Wirkung ist der Raum doch von einer seltenen Einheit und Ruhe, farbig wie in der Form; er wird wohl noch lange als eins der schönsten Stücke aus der Sturm- und Drangzeit der modernen Raumkunst mit Vergnügen gesehen werden; er ist wirklich und im guten Sinn ein Museumsstück.

Dem sich Behrens aus einer reiferen Zeit mit einem reiferen Stück an die Seite stellt. Er hat einen Kuppelsaal zu einem Vortragsraum ausgebildet mit einer Wirkung, die bei der Einfachheit der Mittel verblüffend ist: die Sitze vor eine halbkreisförmige Bank, das Rednerpult vor die flache Wand des Kreisdurchmessers angeordnet. In diesem Saal verweilt man gern eine Viertelstunde, auch wenn niemand spricht; er ist der richtige Platz, um sich den Enthusiasmus des Mannes zu überlegen, dem Hagen diese werkwürdigen Räume mit dem merkwürdigeren Inhalt verdankt.

Es ist in dieser Zeitschrift schon einmal ausgiebig über das Museum und seinen reichen Inhalt berichtet worden (Märzheft 1905). Seitdem hat sich nicht allzuviel geändert, weil die anregenden Absichten seines Gründers glücklicherweise längst über die Museums-Sammlerei hinausgehen. Als tadellos stellt sich seine plastische Sammlung dar, die einige der schönsten Stücke von Rodin sowie Kleinarbeiten von Meunier und Maillol, vor allem aber Georges Minne enthält, der wohl nirgend so glänzend vertreten ist, wie hier. Schon seine weibliche Büste allein, vom Künstler eigenhändig aus Kalkstein geschlagen, würde dieses „glänzend" für den eigentümlichen Namen rechtfertigen, dessen herbe Formen der modernen Empfindung hart widersprechen. Osthaus hat ihm auch den Auftrag zweier Denkmäler auf dem Friedhof verschafft, deren eines durch die archaistische Form ebenso befremdet, wie es durch die Haltung ergreift (Abb. 2).

Unter den Bildern sind der „Frühling" von Hodler, die „Dame mit dem Sonnenschirm" von Renoir, die „graue Dame" von Trübner, zwei Blumenstücke von E. R. Weiß, ein Ziegenbild von Thoma und ein Porträt von van Gogh die schönsten Stücke. Von diesem heute so berühmten Holländer besitzt er außerdem zwei Landschaften von suggestiver Gewalt, vor denen man die Ratlosigkeit der Menge wie das Entzücken Einzelner begreift. Die Blumenstücke von E. R. Weiß, besonders die Schlüsselblumen, gehören sicher zu den schönsten Stücken moderner Malerei überhaupt, und was gerade der „Frühling" im Werk Hodlers bedeutet, wie er vielleicht sein liebenswürdigstes Werk darstellt, ist bekannt.

Abb. 2. Georges Minne: Grabmal auf dem Friedhof zu Hagen.

So ist die moderne Kunstsammlung im Folkwang-Museum von einer Qualität, die sie zur Sehenswürdigkeit jeder Weltstadt machen würde, und man bedauert nichts so sehr, als daß sie in Hagen versteckt ist, wo sie außer dem persönlichen Geschmack ihres Besitzers keinen rechten Sinn hat; vorläufig wenigstens nicht, während sie etwa in Düsseldorf von großem Vorteil sein könnte. Wie es bedauerlich ist, daß „Leibls Frauen in der Kirche" statt in der Nationalgalerie in der Kunsthalle zu Hamburg hängen, möchte man für eine so bedeutende Sammlung auch eine bedeutende Stelle haben. Große Kunstwerke sind keine Veilchen, die im Verborgenen blühen dürfen, sie sind Genußmittel der höchsten Bildung und als solche kaltgestellt, wenn sie den Kreisen dieser Bildung entzogen werden. Ich will gewiß nicht sagen, daß die Düsseldorfer etwa — weil ich den Namen der Stadt nannte — ohne weiteres ein besseres Publikum für van Gogh und Hodler darstellten als die Hagener: aber Düsseldorf ist immerhin die Zentrale eines von fünf Millionen bewohnten Gebietes, das solche Dinge, wie die Sammlung, wohl brauchen könnte. Nicht etwa zur „Fremdenindustrie", sondern weil hier von selber die Interessen und Menschen zusammenströmen. Wer unter den Gebildeten dieser fünf Millionen kommt im ganzen Jahr einmal nach Hagen, und wer muß nicht einigemal in andern Dingen nach Düsseldorf?

Natürlich hat ein Sammler wie Osthaus das Recht, seine Sachen dahin zu bringen, wo er sie mag, und es ehrt seinen Heimatsinn, daß er die eigene Stadt Hagen damit beglückt. Aber schade bleibt es trotzdem, daß solche Meisterwerke, außer gelegentlichen Besuchern und ihm selber zur Freude, einer Art von Pädagogik dienen müssen, zu der sie zu schade sind. Gewiß sind in der Kunst die Konventionen besonders gefährlich, und es hat etwas Verführerisches, den ästhetischen Sinn gleich an Hodler zu erziehen, statt ihn in anderen Vorstellungen erst zum Gegner seiner Kunst zu machen. Ich will auch nicht etwa dem Scherlschen System des Emporlesens aus ganzem Schund zu halbem und so allmählich zu den Meisterwerken das Wort reden: aber ich möchte behaupten, daß die großen Werke der Kunst die Zucht und Schulung gut organisierter Geister verlangen; der Tasso als Volksvorstellung ist ein Unding, und eine Landschaft von van Gogh erfordert eine solche Verneinung der eigenen Naturanschauung, daß für den unvermittelten Anblick die Gefahr einer krankhaften Verwirrung aller Kunstbegriffe näher liegt als der wirkliche freudige Genuß.

Nun sind solche Bemerkungen vielleicht schon in den Wind geredet, weil Osthaus selber die Erweiterung seiner Bildersammlung nicht mehr vor hat und seit

Abb. 3. Peter Behrens: Das Krematorium zu Hagen.

einigen Jahren mit einem verstärkten Enthusiasmus eine konsequentere Pädagogik treibt, die nichts Geringeres bezweckt, als aus Hagen eine Art Vorort der modernen deutschen Baukunst zu machen. Hagen liegt an der Mündung der Ennepe in die Volme; das sind kleine Nebenflüsse des Ruhrgebietes, die in tief eingeschnittenen Talrinnen wenig Wasser führen. In diesen Talrinnen eng verbaut liegt der überlebendige Industrieort; seine Möglichkeiten der Ausdehnung gehen auf die rund umliegenden Höhen. Wer niemals in diesen Industriegebieten der Ruhr war, kann sich schwer eine Vorstellung machen von der Unheimlichkeit ihres Lebens. Es ist ein grandioser Anblick, in ein solches Tal mit seinen Schloten zu sehen, namentlich nachts, wenn die Feuer den Rauch durchlohen, aber es ist ein trauriger Gedanke, daß Millionen von Menschen in ihrem Dunst wohnen, daß Kinder darin aufwachsen und Greise darin sterben müssen. — Wer in einer solchen Stadt mit Ernst Kunstpflege treiben will, wird von selber ins Soziale geführt: bevor nicht Arbeitsstätte und Wohnung reinlich getrennt und alle Lebensbedingungen so gesäubert

Abb. 4. Peter Behrens: Innenraum im Krematorium zu Hagen.

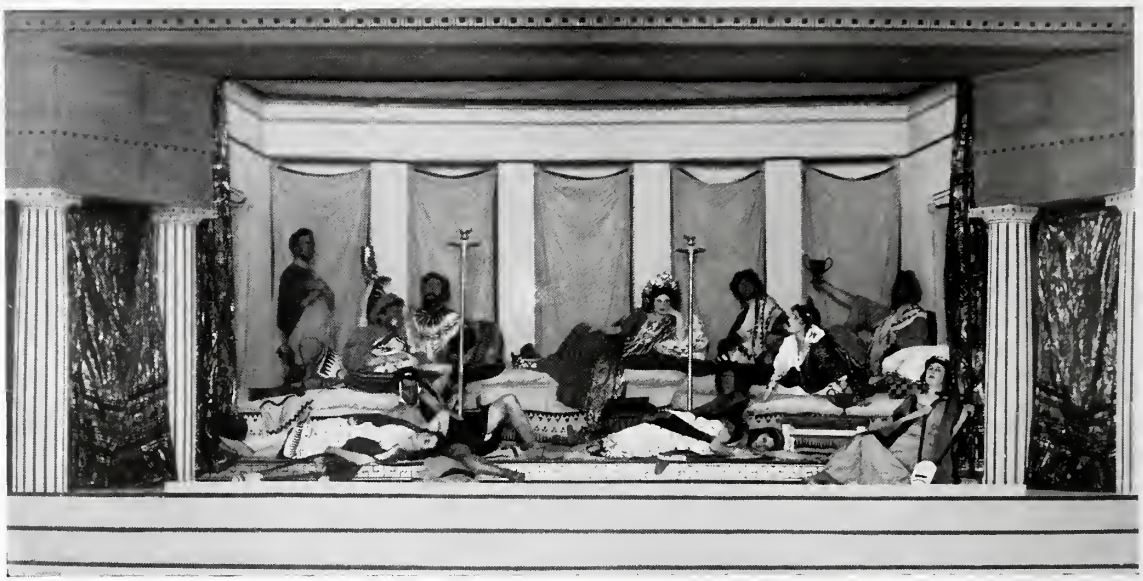


Abb. 5. Aus der von Peter Behrens eingerichteten Aufführung des Diogenes in der Stadtgartenhalle zu Hagen am 26. Juni 1909. Bühnenbild aus dem I. Akt.

sind, daß aus den Dienern einer so übersteigerten Arbeit auch Genießer verfeinerter Lebensmittel werden: so lange haben Bilder und Plastiken nur einen weltfernen Sinn. Die der westfälischen benachbarte bergische Klein-Industrie hatte (natürlich vom großindustriellen Wuppertal abgesehen) den Vorzug, daß sie sich in einzelnen Kotten über das ganze bergische Land verbreitete und immer etwas Werkstätte im Grünen blieb. Aus den westfälischen Arbeitstälern wird eine Flucht auf die umliegenden Waldhöhen grundsätzlich erfolgen müssen. Daß diese Waldhöhen meist sehr schön sind im Gebiet der Ruhr bis nach Mülheim hinunter, ist bekannt; wenn irgendwo, werden die Gartenstädte hier eine Zukunft haben, weil sie hier ebenso möglich wie notwendig sind.

Dieser Frage hat sich Osthaus neuerdings mit Eifer und, wie es scheint, mit Unterstützung des ortseingesessenen Reichtums zugewandt. Unter seiner Leitung sind eine Villen- und eine Arbeiterkolonie im Entstehen, die nahe beieinander gelegen sich schließlich wohl zu einer Wohnvorstadt von Hagen entwickeln werden. Wie sich aber schon bei seiner Sammlertätigkeit der persönliche Geschmack mit erziehlichen Tendenzen widerspruchsvoll mischte, so wird ihm auch hier die soziale Aufgabe nicht nur — was beim Bauen selbstverständlich ist — eine künstlerische: sondern es wird gleich wieder eine höchst subjektive Kunstpflege daraus, indem er vor anderen zwei Künstler bauen läßt, die das landläufige Urteil nicht als Baumeister gelten lassen will: van de Velde und Peter Behrens.

Daß gerade diese beiden Künstler in Hagen nebeneinander stehen, ist nicht ohne Humor. Ursprünglich in einer wilden Art von Ornamentik dem Vlamen nachkommend, hat sich Behrens weiter von seiner fanatisch gepredigten Zweckmäßigkeit entfernt als einer. Wenn auf eine unserer Persönlichkeiten die Worte Kultur und Stil geprägt scheinen, dann auf ihn, dessen Absichten zuletzt alle auf Feierlichkeit abzielen. Er will kein Diener unseres bürgerlichen Lebens sein, sondern seine Formen in den Stil großer Zeiten erhöhen. Wie er hierfür seine Kunst und Lebenskraft restlos einsetzt, das hat etwas Erhebendes und Tragisches zugleich, weil er bei der Ungeneigtheit unserer Zeit fast immer auf Taten und Versuche mit unzureichenden Mitteln angewiesen ist. Und nichts verlangt so sehr den Überfluß wie die Feierlichkeit; wenn sie nichts aus dem Reichsten streng wählen kann, verkehrt sie sich allzuleicht ins Gegenteil. Es ist bekannt, wieviel Jahre sich Behrens abgeplackt hat, um in Hagen eine evangelische Kirche mit Pfarr- und Gemeindehaus als einheitliche Gruppe zu bauen; nun ist der Bau endgültig abgelehnt und

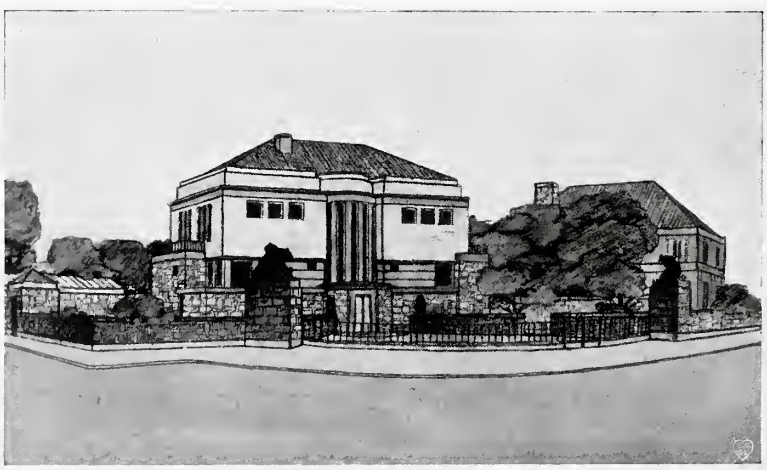


Abb. 8. Peter Behrens: Entwurf eines Landhauses in Eppenhausen bei Hagen.

Abb. 6. Aus der von Peter Behrens eingerichteten Aufführung des Diogenes in der Stadtgartenhalle zu Hagen am 26. Juni 1909. Bühnenbild aus dem II. Akt.

man bedauert nur, daß der Künstler gezwungen ist, das wichtig zu nehmen.

Er hat dann ein Krematorium bauen dürfen, dessen Abbild sozusagen als lebensgroßes Modell schon auf der Kölner Ausstellung vom Verband der Kunstfreunde stand. Es ist nun tatsächlich aufgerichtet, und man muß das Ennepetal durch eine ziemlich armselige Gegend hinauffahren, um es zu sehen. Der erste Eindruck, wie es im Grünen am Berghang sitzt, ist überraschend schön (Abb. 3 u. 4). In der Nähe und im Innern erkennt man deutlich, daß die Mittel nicht langten. Und daß es nicht benutzt werden darf, sondern nur als Ausstellungsgegenstand an dieser Stelle gegen Eintrittsgeld gezeigt wird, wirkt wie eine Verhöhnung seiner Feierlichkeit.

Völlig ein Versuch mit unzureichenden Mitteln war dann auch die von ihm angeregte und eingerichtete Aufführung des Diogenes von Hartleben auf der kleinen Bühne in der neugebauten Stadtgartenhalle. Nachdem Behrens schon in Darmstadt ein feierliches Theater beabsichtigte, und schon im Januarheft der „Rheinlande" 1901 die Pläne dazu erläuterte, kam er nun endlich zur Aufführung eines kärglichen Fragments, die nur einen bescheidenen Rest seiner Absichten gab, indessen ihm die Jahre in Düsseldorf, wo er doch das Schauspielhaus der Dumont zu Versuchen im großen Stil gehabt hätte, ungenutzt vergingen (Abb. 5 u. 6).

Um so erfreulicher ist es für ihn, daß er sich nun endlich in der Villenkolonie bei Hagen als Baumeister im größeren Umfang als bisher zeigen darf. Die Kolonie kommt auf eine waldige Höhe zu liegen und Osthaus hat den guten Einfall gehabt, das Terrain in drei Baublocks aufzuteilen, von denen Behrens, van de Velde und Joseph Hofmann je einen ganz bebauen werden. Ich möchte wohl raten, den Behrensschen Grundplan einmal genau in unserer Abbildung zu studieren: er ist ein Muster, wie eine Villenkolonie zu bauen sein könnte (Abb. 7). Denn daß sie bisher fast alle an der Aufteilung scheiterten, ist eine anerkannte Erfahrung; entweder sie wurden mechanisch und langweilig, wenn eine Gesellschaft, oder ein wildes Durcheinander, wenn die Einzelnen bauten. Wie Behrens die drei Häuser (unten im Plan) nach einem gemeinschaftlichen Gartenplan hin orientiert, wie er die spitze Ecke (unten links)

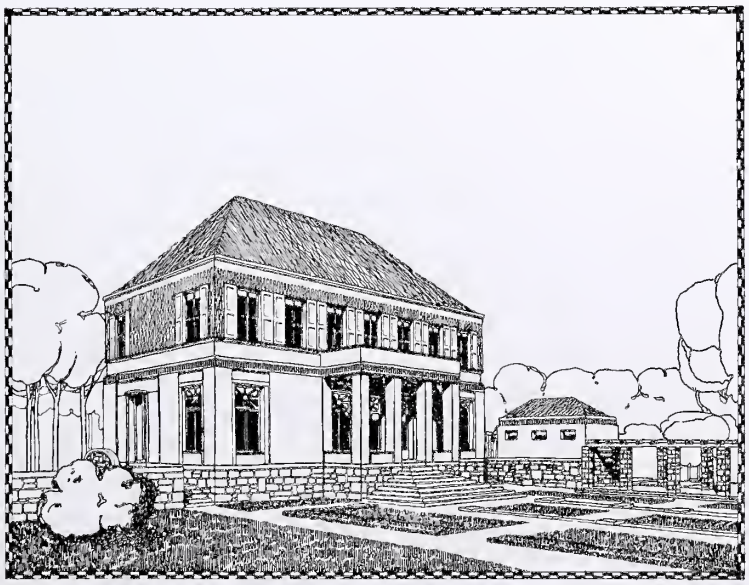


Abb. 9. Peter Behrens: Landhaus in Eppenhausen bei Hagen. (Ausgeführt.)

bildet, wie er durch die Querachse eine Allee mit großen Durchblicken gewinnt und namentlich die (im Plan schräg nach oben laufende) Nebenstraße in dem Platz knickt, sodaß sie von jeder Seite einen günstigen Einblick hat: das ist die höchste Anerkennung wert. Bis jetzt freilich ist nur das linke von den vorderen drei Häusern im Rohbau fertig (wir bilden den Entwurf ab, sowie den von dem Eckhaus, dessen Bau beschlossen ist, Abb. 8 u. 9). Hoffentlich verhindert hier keins der gewohnten Mißgeschicke die wirkliche Vollendung.

Der Block im Plan oben rechts ist van de Velde zugedacht, das eingezeichnete Haus ist der fertige Wohnsitz von Herrn Osthaus (Abb. 10, 11 u. 12). Wenn man es nicht wüßte, würde man kaum auf van de Velde raten. Es ist eine weitläufige Anlage, die mit dem Steinmaterial der Gegend und der heimischen Schieferbekleidung eine ruhige Wirkung erzielt, die ihrer Bauweise allein nicht möglich wäre. Wer etwas Modernes im extremen Sinn erwartet, wird verwundert sein, wie sehr sich manches dem Historischen nähert, und den Zweckmäßigkeits-Fanatiker auf heimelige Weise verleugnet.

Eine Viertelstunde abwärts von der Villenkolonie liegt im sogenannten „wasserlosen Tal" der Anfang einer Arbeiterkolonie, die Riemerschmid mit hundert Wohnungen bauen soll. Was davon steht, zeigt unsere Abbildung (Abb. 13), und daß hier etwas durchaus Tüchtiges gemacht wird, auch. Das schwere Steinmaterial ist ein blauschwarzer Kalkstein, der nebenbei gebrochen wird, also nicht kostspielig ist, die Bedachung Schiefer. Trotzdem die Straße noch unfertig ist, wirkt die Gruppe am Waldrand überaus traulich und solider, als wir es bei solchen Kolonien gewöhnt sind. Es wäre zu wünschen, daß sie bald vollendet würde, damit unsere Gesellschaften und Städte einmal ein tadelloses Vorbild hätten, wie man auch in einem dichtbevölkerten Industriegebiet noch Raum und Geschmack übrig behalten kann für die Wohnungen unserer Kleinarbeiter, die doch schließlich den größten Teil unseres Volkes vorstellen.

Wenn man den schmalen Fahrweg an unschönen Häusern vorbei wieder in das häßlich bebaute Tal der Ennepe hinunter kommt, in den Lärm und Dunst der Fabrikstadt, empfindet man schmerzlich, wie alles andere zunächst Vergeudung ist. Bevor wir Deutschen nicht menschlich wohnen, muß alle Kunst bei uns das Mädchen aus der Fremde bleiben. Das ist die kulturfördernde Verneinung solcher Vorbilder, daß sie die gewohnte Häßlichkeit unserer Zustände in grelles Licht stellen. Am Ende ist das auch die lebendigste Wirkung des Mannes, dessen Eifer die westfälische Fabrikstadt Hagen solche bemerkenswerten Dinge verdankt, daß er ein Beispiel gibt, was die Geldmänner unseres Bürgertums vermöchten, wenn sie ihre Kraft auf andere Dinge als nur auf den Erwerb einstellten. Heute mag es vielleicht manchem Hagener nur so aussehen, als ob Osthaus für ihre und seine Stadt einige Sehenswürdigkeiten schüfe. Die sind allerdings längst schon auffälliger Art und haben den Namen Hagen bekannter gemacht als alle Fabrikate, sodaß Osthaus ein heimlicher Ehrenbürger der Stadt ist, obwohl er nun draußen in Eppenhausen wohnt. S.

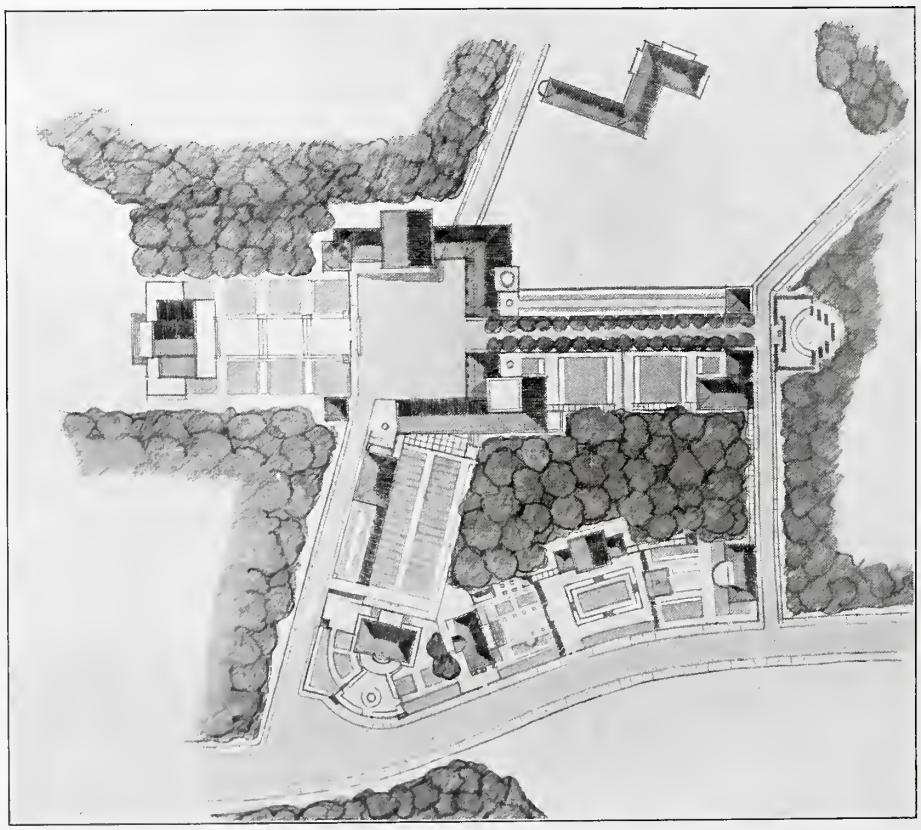


Abb. 7. Peter Behrens: Lageplan der projektierten Villenkolonie in Eppenhausen.

Abb. 10. H. van de Velde: Landhaus Osthaus in Eppenhausen bei Hagen.

Abb. 11. H. van de Velde: Landhaus Osthaus in Eppenhausen bei Hagen.

Abb. 12. H. van de Velde: Eingang zum Landhaus Osthaus in Eppenhausen bei Hagen.

Abb. 13. Richard Riemerschmid: Arbeiterhäuser im wasserlosen Tal bei Hagen. (Textil-Industrie Hagen.)

Der Kölner Dom und Heinrich Heine.

Es ist ein seltenes, vielleicht einziges Schauspiel, daß von einem Bauwerk eine so lebhafte Bewegung unter den Dichtern hervorgerufen worden ist, wie es beim Fortbau des Kölner Doms der Fall war. Heute freilich lauscht man mit Verwunderung dem wirren Chor; hat doch im Zusammenhange mit dem Riesenwerk die Erweckung der Gotik sich weit über den Kreis kirchlicher Architektur hinaus fruchtbar erwiesen. Allein was jetzt rein ästhetisch sich werten läßt, ebenso wie es ursprünglich in seinen ersten Gedankenkeimen vorwiegend ästhetisch gestimmten Geistern entsprossen ist, mußte, da es sich zu entwickeln begann, der Flut der Zeitideen anheimfallen und in dem Wirbel der förderlichen und entgegengesetzten Strömungen die Kraft sammeln, deren es bedurfte.

„Als den Ausdruck eines politischen Strebens und Ahnens hat das deutsche Volk den Weiterbau des Domes begonnen und vollendet", urteilt Karl Lamprecht in seinen „Skizzen zur rheinischen Geschichte". Politisch war jedenfalls das Hauptmotiv, das die Gegnerschaft mancher Dichter bestimmte. Wenn diese poetischen Stimmen der Linken gleich denen der Rechten jeder geschichtlichen Darstellung, die auf das Kölner Unternehmen zu sprechen kommt, sich als Illustration darbieten, so sind sie vielfach auch literarisch interessant genug, um einige Nachträge zu rechtfertigen.

Vor allem ist hervorzuheben, daß der Aufmarsch der Poeten sich keineswegs mit der grundsätzlichen Folgerichtigkeit vollzog, die auf immer Fürsprecher und Widersacher trennt. Hatten einst die Romantiker für die Schönheit der alten Monumente der Nation wieder die Augen geöffnet, so blieben nicht zuletzt die Blicke der Dichter offen dafür. Künstlerisch empfindend, gaben sie dem Dombau, solange er lediglich ein Gegenstand des Träumens und Planens war, in dem romantischen Geiste sich hin, der dem Stimmungszauber der Ruine Ausdruck verlieh, mochten sie auch sonst viel weiter von den Wegen der Romantik sich entfernt haben als August Follen, dessen Domballade (1828) in Anthologien sich erhalten hat. Erst als der Traum Tat werden wollte, kam es zu einer durchgreifenden Scheidung.

Es ist bezeichnend für das großartige Werk, daß seine Inangriffnahme alle möglichen Widersprüche hervorrief, deren Besiegung ebenso von Belang ist als die glückliche Überwindung der materiellen Schwierigkeiten. Jedoch die bemerkenswerteste Gegnerschaft erwachte nicht lange nach der am 4. September 1842 erfolgten feierlichen Grundsteinlegung zum Südportal, bei welcher Gelegenheit Friedrich Wilhelm IV., umgeben von zahlreichen Bundesfürsten und einem glänzenden Hofstaate, darunter auch Alexander von Humboldt und Sulpiz Boisserée, eine seiner wirkungsvollsten Reden hielt. In dem Enthusiasmus, den sie weckte, stiegen all die frohen Erwartungen und Hoffnungen dieser unklaren Zeit gleich den Fluten eines Springbrunnens zur Höhe empor, um plötzlich sich umbiegend, in die flache Wirklichkeit zurückzufließen, nicht ohne weithin den Lärm einer aufgeregten Enttäuschung zu verbreiten. Da verwandelte sich denn Manchem das Sinnbild künstlerischer Romantik unversehens in ein Symbol politischer Romantik. „Just an dieser Dombaufrage", bemerkt Heinrich Laube in seinen ‚Erinnerungen', „zeigte es sich damals deutlich, daß der Liberalismus sich in verschiedene Gewässer abteilte. Diejenigen Liberalen wurden als flau und zopfig gescholten, welche das Unternehmen solch eines großen künstlerischen Baues mit Zustimmung und Freude aufnahmen, weil Förderung großer Kunstbauten ja der politischen Entwicklung nicht widerspräche, und die politische Entwicklung ja deshalb nicht zurückzubleiben brauchte."

Das merkwürdigste Beispiel, wie radikal der Umschlag war, gibt der 1844 veröffentlichte zweite Band der „Gedichte eines Lebendigen", worin Herwegh umgekehrt wie der Apostel erst als Paulus, dann als Saulus vor uns hintritt. Zu den Glanzpunkten seiner bald nach der Domfeier angetretenen Triumphfahrt gehörte auch Köln. Das in demselben Jahre (1842) geschriebene Gedicht „Die drei Zeichen" durchweht noch die einmütige patriotische Begeisterung für die Vollendung des Doms, wie sie in jenem Feste gipfelte. „Der goldene Wein", „der grüne Strom" und „der hohe heilge Dom" — das sind die gottbestellten Zeichen, die er preist, wobei er ersterem, dem feuchtfröhlichen Geiste der Rheinlande Rechnung tragend, die Mittlerrolle zuweist:

> Der Meister, der den Plan gemacht,
> hat sicher ihn beim Wein erdacht,
> den Dom zu Köln am Rhein.

Formal mit den Vorzügen der Herweghschen Muse begabt, stellt das Poem in seinem dichterischen Gehalte jene schwache Rheinromantik dar, jene viel produzierte Rheinweinromantik, die am längsten sich erhalten hat. Dennoch oder vielleicht deshalb erhob es sich auf Flügeln des Gesanges. In der Vertonung des Kölner Kapellmeisters H. Dorn hat es im Jahrzehnt seiner Geburt gute Dienste bei den Dombau-Vereinsfestlichkeiten geleistet. Herwegh aber sah bald mit andern Augen auf das Werk, und wenn er auch bei der Zusammenstellung des neuen Buchs seiner veränderten Gesinnung die „Drei Zeichen" nicht opfern mochte, so neutralisierte er doch ihre zustimmende Pathetik durch die abweisende Schärfe der Satire, indem er jetzt das Dom bauende Volk einen Riesen heißt wie auch jener Philister einer gewesen, „dem ein winziger Knirps stopfte mit Steinen das Maul!" Noch in zwei andern Xenien wird das Thema von der Steingabe statt der begehrten Brotspende behandelt. Heute erscheinen diese Epigramme wie Pfeile, die stumpf am Boden liegen.

Bekanntlich hat der Erfolg der Herweghschen Lyrik den Ästhetiker Vischer zu einem seiner „Kritischen Gänge" veranlaßt (II. Band, 1844), worin er die Berechtigung der paränetisch-politischen Dichtung untersucht und zu dem Ergebnisse gelangt, daß sie nichts taugt. „Politik ist nicht poetisch; gerät man aber einmal an einen politischen Gegenstand, so soll man nicht indolent gegen seine innere Bedeutung sein, noch weniger für das Verkehrte begeistert, wie Freiligrath für den Kölner Dombau und was daran hängt." Unverhüllter noch

auf dem politischen Standpunkte zeigt sich Vischer in dieser Kunstfrage, da er dem Dichter der „drei Zeichen" vorwirft, was ihm „einfiel, als er im Aufbau des Doms ein Sinnbild der deutschen Einheit und Größe erblickte, wie er verkennen konnte, daß das nichts, als eine der Allerhöchsten Orts approbierten Phrasen ist", indes er Herweghs nachträglicher Satire Beifall zollt. Dennoch wäre es nur halb richtig, wollte man Vischers Protest einzig auf seine politische Gesinnung zurückführen und die philosophische außer acht lassen.

Es war das Los des geistvollen Dialektikers der Hegelschen Schule, daß er überall in Antinomien sich verstrickt sah. Von Hause aus kunstsinnig wie nur einer, ausgerüstet mit einem durch Anschauung und Studium geschärften Verständnis, das ihn alles Echte und Meisterliche offenen Blickes würdigen ließ, zog er das künstlerische Talent seiner von Mechanismen und Abstraktionen beherrschten Zeit überhaupt in Zweifel, während er doch ihre Mängel in dieser Beziehung in anderer Beziehung als unbestreitbare Vorzüge erkannte. Insbesondere fühlte er sich dem gegenüber, was damals in Literatur und Kunst hauptsächlich von sich reden machte, zu einer grundsätzlich abweisenden Kritik gedrängt. Denn stand er auch philosophisch und politisch dort, wo immerhin eine Anzahl Berührungspunkte mit den Anschauungen der jungdeutschen und demokratischen Dichter sich ergaben, so verstießen doch ihre Werke — rhetorisch, reflektiert, tendenziös und didaktisch, wie sie großenteils waren — in einem Maße gegen die Grundgesetze seiner Kunstlehre, daß sie den Ästhetiker in ihm mit aller Macht zum Widerstande reizten. Bei den entgegengesetzten Bestrebungen auf dem Felde der religiösen Malerei und Baukunst wußte er zwar ihren altberühmten Vorbildern jederzeit vollauf gerecht zu werden, wie denn seine verständnisvolle, zum teil begeisterte Darlegung der Gotik in dem der Baukunst gewidmeten Hefte seiner „Ästhetik" vom Jahre 1852 auf Studien fußt, deren Anfänge zwanzig Jahre zurückreichen, bis in die Zeit, da er als junger Repetent im Kloster Maulbronn an den ihn umgebenden romanischen und gotischen Formen sein Auge gebildet hat. Aber um die Wiederaufnahme dieser mittelalterlichen Formen gelten zu lassen, seit deren Verschwinden die Monumentalkunst ja so gut wie brach gelegen, indes von einer neuen, wahrhaft zeitgemäßen Saat weit und breit noch nichts zu erblicken war — dazu war er selbst zu sehr Reflexionsmensch, ergriffen von dem Pathos seiner Zeit und auf die Immanenz ihres kritischen Geistes bedacht. Es trieb ihn daher auch hier, sich scharf zur Wehr zu setzen, die Bemühungen der sogenannten Nazarener und Gotiker als Anachronismen — als zeitflüchtige Irrflüge aus der Welt der modernen Skepsis — zu verwerfen. Wie gegen die jungdeutsche und politische Poesie hat er zu Anfang der vierziger Jahre gegen die Romantik in den bildenden Künsten sich gewandt; man ersieht aus den betreffenden Erörterungen, daß sein Widerspruch gegen den Dombau in erster Linie philosophischer Art war, daß er der Überzeugung entsprang, die er gelegentlich in dem Satze ausspricht: Solches Kunststreben sei nicht angemessen einer Zeit, „welche das Leben Jesu kritisch bearbeitet." So steht Vischer im Prinzip auf der selben Seite wie sein Freund Strauß, der, wie Treitschke bemerkt, „einen grimmigen, geradezu persönlichen Haß wider den Dombau" faßte.

In der zumeist politischen Lyrik, die durch dieses Ereignis veranlaßt worden ist, findet sich manches literargeschichtlich Interessante, z. B. der Protest, den im Schatten der St. Stephanskathedrale Grillparzer erhob, die Stanzen, worin Dingelstedt das Dichten und Trachten seiner Zeit vor einer glücklicheren Zukunft sich aussprechen läßt. Am bedeutendsten ist die Dichtung „Die Stadt und der Dom" in den „Zeitbildern" Annettens von Droste-Hülshoff. Damit stellte die fromme Dichterin sich mitten in den Chor der Rügesänger, doch in einer sehr bezeichnenden Weise für sie. Erst kürzlich hatte sie der Domromantik ihren Tribut entrichtet. Früh war sie ihr vertraut geworden, wohl schon dem jungen Mädchen bei dem Oheim Werner von Harthausen in Köln, einem Geistesverwandten der Gebrüder Boisserée, Fr. Schlegels und Eberhard von Grootes, in dessen „Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst" (1816) die beiden Schenkendorffschen Lieder erschienen sind, womit der Reigen der Domgedichte eröffnet wurde. Unter den Personen, die ihr später nahe standen, war Levin Schücking einer der eifrigsten Domschwärmer. 1842 veröffentlichte er die Schrift „Der Dom zu Köln und seine Vollendung" mit dem in seine Gedichtsammlung übergegangenen Einleitungspoem „Der Bettler am Rhein", und aus derselben Propagandastimmung ging Annettens Notturno „Meister Gerhard von Köln" hervor. Da sie so wundervoll den geisterhaften Ton zu treffen wußte und die Schemen im Zwielicht der Mitternacht ihr so vertraut waren, schuf sie mit ihrer Beschwörung des Meisters aus dem lyrischen Traumduft der Ruine ein balladeskes Bild, das auch ohne Zeitrahmen und Erklärung verständlich ist und noch jetzt den Beschauer fesselt. Kaum aber hatte das Ersehnte zu erfüllen und unter dem klingenden Segen die Bauleute sich munter zu rühren begonnen, während reiche Mittel zugleich aus allen Gauen in das von dem großen Brande verheerte Hamburg flossen, so erwachte die Dichterin aus romantischem Tiefsinn. Mit ihren ehrlichen Westfalenaugen auf das geräuschvolle Schauspiel einer Freigebigkeit blickend, wobei Menschenfreunde und Dompatrone aller Art miteinander wetteiferten, rief sie aus:

> Man meint, ein Volk von Heil'gen sei
> herabgestiegen über Nacht,
> in ihrem Eichensarg aufs neu
> die alte deutsche Treu' erwacht.

Was zum Rhein und Elbestrand seine Gaben brachte, schied sich vor ihrer reinen Dichterseele, die Wahr und Falsch gegeneinander wog und unmutig, statt der Schale der Hoffart, die andere, drauf schlichtes Mitleid und demütige Gottesfurcht schwebten, emporschnellen sah. Es ist sowohl das echt Weibliche ihres Wesens, das in dem herben Ethos dieses Zeitbildes sich offenbart als auch das entschieden Männliche eines Geistes, der unbekümmert um Parteilosung und Schulformel sich auf den Granitgrund eigenster Auffassung stützt. In diesem Zusammenhange sei noch kurz darauf hingewiesen, daß Levin Schücking in seinen „Lebenserinnerungen" jene

Domromantik, wovon er einst voll war, nachträglich „als die schlimmste der literarischen Jugendsünden einer verhängnisvollen Schaffenslust" betrachtet hat.

Wie aber war es bei Heine?

Das Fest der Grundsteinlegung hat in seinem Verhältnis zum Dom nur insofern Bedeutung, als der Fortbau, den es inaugurierte, alsbald das wildeste Feuer seiner Satire entfesselte. Der Umschwung der romantischen in die entgegengesetzte Ansicht in seiner Beurteilung der Gotik überhaupt hatte sich viel früher vollzogen. Nicht die Baugeschichte, sondern seine eigene Geistesgeschichte war dabei entscheidend gewesen. Liegt sie auch in seinen Werken deutlich ausgeprägt vor aller Augen, so lohnt es sich doch, die verschiedenen auf den Dom und seine Kunstart bezüglichen Auslassungen aneinander zu reihen. Ein solcher Querschnitt durch seine Gedankenwelt, trotzdem er nur eine Einzelheit bloßlegt, gibt eine überraschend scharfe Profilierung seiner geistigen Persönlichkeit.

Vergegenwärtigen wir uns die Anfänge seiner Studentenzeit, jenen Lebensmai, wo der eigentliche Wesenskern des Menschen sich erst zu bilden beginnt, indes der aufgeschlossene Sinn voll Empfänglichkeit und doppelt empfänglich für das jugendlich Neue ist: Es war noch das Blütealter der Romantik, das Stadium, das unter den Wirkungen der schmerzlichen und stolzen vaterländischen Geschicke die vergessenen Schätze deutscher Art und Kunst wieder zu Ehren brachte und gleich der Wissenschaft der Germanistik die Kunstgeschichte des Mittelalters anbahnte. Der einen wie der andern wandte das Interesse des Jünglings sich zu, und wie die rheinische Musenstadt und ihre Umgebung ihm manches Bemerkenswerte an alter Monumentalkunst boten, so stand das Großartigste, was sie geschaffen, weithin sichtbar am Wege, als er von Düsseldorf nach Bonn kam und ein Jahr darauf nach Göttingen zog.

Das romantische Element in Heines Frühzeit tritt in bezug auf unsern Gegenstand in drei Äußerungen hervor. Zunächst in dem 1820 geschriebenen Sonett: „An H. Str. Nachdem ich seine Zeitschrift für Erweckung altdeutscher Kunst gelesen" oder wie nach der Feststellung von Gustav Karpeles der Titel ursprünglich gelautet hat: „An Straube. Nachdem ich die Wünschelrute durchblättert". Heinrich Straube war damals, wie Heine, Göttinger Student und mit ihm befreundet. Er hatte die „Wünschelrute" zwei Jahre vorher mit einem gewissen Hornthal herausgegeben und während ihres kurzen Bestehens Beiträge namhafter Dichter darin veröffentlicht. Wie nachhaltig, wenn auch im ganzen unbestimmt die Erinnerung an dieses „Zeitblatt" bei Heine war, erweist auch der Umstand, daß es neben Arnims „Tröst-Einsamkeit" allein angeführt wird, wo er in der „Romantischen Schule" (1833) auf die Journale dieser Dichter kurz zu sprechen kommt. Inhaltlich reiht sich das Sonett an die beiden Domlieder Schenkendorfs sowie an das gleichnamige Poem von Rückert, das unter seinen „Zeitgedichten" (1814–17) zu suchen ist. Doch welcher Unterschied in der Tonart! Beschaulich und tendenzlos ergeht sich der zwanzigjährige Jünger der Romantik, während jene älteren Musensöhne Feuer und Flamme, ihre Dichtungen Wirkungen zeitgeschichtlicher Begebenheiten gewesen waren.

Jetzt soll seyn ausgebaut
der hohe Dom zu Köln!

hatte in merkwürdig ungelenken Versen der Sänger der „Geharnischten Sonette" kategorisch erklärt im Hinblick auf das 1814 zu Darmstadt entdeckte Pergamentblatt, das von dem Kunsthistoriker Moller als der Originalriß des nördlichen Turms erkannt worden war. Schenkendorf hatte mit seinem prophetischen Ausruf:

Denn der Jüngling ist gefunden,
der den Tempel wieder baut

auf den jugendlichen Kronprinz Friedrich Wilhelm hingewiesen, dessen Dombesichtigung kurz nach dem Pariser Frieden (1814) alsbald die erste öffentliche Anregung zum Ausbau folgte. Sie ging von Görres aus. Eine der Novembernummern des Rheinischen Merkurs brachte den zündenden Aufruf, der zwei Jahre später durch Schinkel seine fachwissenschaftliche Bekräftigung erfahren sollte. Die Genannten — jedenfalls der Prinz, der Poet und der Publizist — standen mehr oder minder unter dem Einflusse des rührigsten und kundigsten Domfreundes, der jüngst auch in Goethe wieder die alte Liebe zur Gotik geweckt hatte — Sulpiz Boisserées, dessen Messungen und Zeichnungen bis 1808 zurückreichen, bis zu einem Zeitpunkte, wo der den Bau bedrohende Unverstand unbeschränkt gebot und keine andere Rettung mehr möglich schien als die treue Wiedergabe im Bilde. Da die Restaurationsarbeiten erst in den zwanziger Jahren begannen, war bis dahin das Ruinenhafte der vorherrschende Eindruck des Werkes. So hat es auch auf Heine gewirkt, sein feingeschliffenes, in eine ästhetische Traumstimmung gerücktes Sonett zeigt das im ersten Teil der Schlußterzinen:

Wohl seh ich auch, wie sie den Dom umklettern,
die flinken Zwerglein, die sich dort erfrechen,
das hübsche Blum- und Schnitzwerk abzubrechen. —

Die zweite zu erwähnende Äußerung Heines ist der Schluß seines im „Gesellschafter" veröffentlichten Aufsatzes „Über Polen", der von den Eindrücken einer im Sommer 1822 von Berlin aus unternommenen Ferienreise berichtet. Wie seine vor Jahresfrist herausgekommenen „Gedichte", kündigte auch dieser Prosabeitrag das ebenso Originelle als Moderne seiner schriftstellerischen Persönlichkeit an, doch die Betrachtung, womit er ausklingt, enthält ersichtlich ein Stück Romantik seiner Bonner Semester, von so unbestreitbarer Richtigkeit auch der Historikerstandpunkt ist, den er hier einnimmt. „Möge bald die Zeit kommen", schreibt er, „wo man auch dem Mittelalter sein Recht widerfahren läßt, wo kein alberner Apostel seichter Aufklärung ein Inventarium der Schattenpartien des großen Gemäldes verfertigt, um seiner lieben Lichtzeit dadurch ein Kompliment zu machen; wo kein gelehrter Schulknabe Parallelen zieht zwischen dem Kölner Dom und dem Pantheon, zwischen dem Nibelungenlied und der Odyssee, wo man die Mittelalter-Herrlichkeiten aus ihrem organischen Zusammenhange erkennt, und nur mit sich selbst vergleicht, und das Nibelungenlied einen versifizierten

Dom und den Kölner Dom ein steinernes Nibelungenlied nennt."

Die letzte in Betracht kommende Äußerung aus der Frühzeit zeigt Heine schon in der Phase, worin er mit kritischem Blicke mustert, was ihm Romantisches aus der Feder geflossen, und verwirft, wenn es seiner Wesensart widerstreitet. In den „Geständnissen" an seinem Lebensabend, worin er wieder mit freundlicheren Gefühlen dem in seinen Mannesjahren so scharf befehdeten Kunstgeiste seiner Jünglingszeit gedenkt, sagt er: „Auch ich schwärmte manchmal für die hochgebenedeite Königin des Himmels . . . und meine erste Gedichtesammlung enthält Spuren dieser schönen Madonnaperiode, die ich in späteren Sammlungen lächerlich sorgsam ausmerzte." Das gilt auch von dem bekannten Gedichte „Im Rhein, im schönen Strome", dessen endgültige Fassung in den „Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo" (1823) enthalten ist, während er es in demselben Jahre seinem Freunde J. B. Rousseau für seine „Lieder vom Kölner Dom" mit einer merklich abweichenden Schlußstrophe gegeben hat. Diese frommere, doch minder Heineechte Variante lautet nach Strodtmann:

Die Lippen, die Äuglein, die Wänglein,
die sah ich schöner nie:
Es kommt und spricht ein Englein:
„Gegrüßt seist du, Marie!"

Es ist eines der interessantesten Schauspiele in Heines Geistesgeschichte, wie die Romantik ihn bald abstößt, bald anzieht. Kann man auch im allgemeinen sagen, daß die Abneigung seine gereifte und gesunde Manneszeit, die Zuneigung nur seine unfertige Jugend sowie gewisse Momente in seinen späteren Jahren beherrscht habe, so läßt sich bei einer genauen Betrachtung seiner verwickelten Persönlichkeit eine so bestimmte Grenzscheidung nicht aufrecht erhalten, um so weniger, als auch der Begriff „Romantik" kein einheitlicher, vielmehr ein solcher ist, worin die verschiedenartigsten Vorstellungen durcheinanderfluten. Oder haftet er etwa ausschließlich an jenem Mystisch-Phantastischen, Ritterlich-Abenteuerlichen, Malerisch-Altertümlichen, was alles freilich insbesondere als „romantisch" gilt? Auch jenseits des Tummelplatzes der „romantischen Schule" von ehedem begegnen wir der Romantik; wir stehen unter ihrem Zauberbanne oft bei der schlichten Weise eines Volksliedes, oft bei dem klassischen Kunstgebilde eines Goethe, eines Schiller. Ja, wie die blaue Blume, deren Heimat sonst am liebsten in einem idealen Mittelalter gesucht wurde, ihren Duft dem Erdgeruch jenes „Heimatkunst" geheißenen Realismus vermischt, so mengt sich der romantische Klang den mannigfachsten Tönen der Gegenwart und grüßt uns bisweilen vertraut aus dem Modernsten unter dem Modernen. Daraus erhellt, daß alle Romantik, die uns tiefer berührt, in der Hauptsache Poesie ist, nicht Poesie in einer allgemeingültigen Verflüchtigung, sondern nationale, aus dem Mutterschoße des Volkes geborene, von seiner Wesensart durchdrungene Poesie, einerlei, welchem Jahrhundert sie entstamme und welche Veränderungen sie im Wechsel der Zeiten erlitten habe. Kurzum: Romantik im weiteren Sinne ist Poesie im engeren Sinne. Dies eingeräumt, begreift man, daß das Beste der deutschen Romantik — das deutsch Poetische an ihr — zu allen Zeiten gleich anziehend für Heine sein mußte, für das Beste an ihm selbst — für den reich begnadeten deutschen Dichter.

Doch wie groß sein rein dichterisches Talent auch sein mochte — die glänzende Gabe, die sich damit verband, die als Witz, Ironie, Satire usw. seine poetische Wirkung bald beeinträchtigte, bald erhöhte, war vor allem eine scharfe Waffe, die gebraucht sein wollte im heißen Streite der Zeit. Bei der Kampfstellung, die er gegenüber der herrschenden Reaktion in politischen Dingen einnahm, rückte mehr und mehr auch das unpolitische Gebiet der „romantischen Schule" in seine Gefechtslinie. Reaktion und Romantik waren freilich nicht gleichbedeutend, aber es fehlte hüben und drüben nicht an Anziehungskräften, die mitunter Vertreter der einen auch zu solchen der andern machten und umgekehrt. Als der „Sohn der Revolution", wie er 1830 frohlockend sich genannt hatte, nachher in Paris die Kluft erkannte, die ihn von dem politischen Starrsinn so manches flüchtigen Landsmannes trennte, als gegen dieses Demokratentum das Aristokratentum seiner Dichterschaft in natürlicher Gegensätzlichkeit sich auflehnte, da ward die Romantik vollends für ihn das Hauptbollwerk, dawider er mit allen Mitteln seiner Kriegskunst Sturm lief. Eins unter ihnen, das er bisher nur beiläufig, halb im Ernste, halb im Scherz angewandt hatte, trat jetzt in den Mittelpunkt seiner Operationen. Es war der berühmte Gegensatz, womit er eine Neueinteilung der geistigen Welt vollzog, nicht nach philosophischen Gesichtspunkten, sondern nach dem Naturell: Jene bestechende Gegenüberstellung von Spiritualismus und Sensualismus, von Nazarenertum und Hellenentum, die ihm entweder „Menschen mit asketischen, bildfeindlichen, vergeistigungssüchtigen Trieben oder Menschen von lebensheiterem, entfaltungsstolzem und realistischem Wesen" zeigte, und die in dem buntgemischten Reiche der Temperamente und Intelligenzen eine so gründliche Sonderung herbeiführte, daß als Vermittler nur der Riese Shakespeare übrig blieb, dem er die jüdische wie die griechische Hemisphäre zum Schemel seiner Füße gab.

Zur Erläuterung dessen, was „Spiritualismus" für Heine bedeutete, ließ sich kein besseres Beispiel finden als die mittelalterliche Kunst, insbesondere die mittelalterliche Baukunst. Indessen enthüllte oder entwickelte sich die ganze Auffassung nicht auf einen Schlag. Wie er zunächst als einen „heimlichen Hellenen" sich bezeichnet hatte, wie in dem für seine Abkehr von der Romantik entscheidenden dritten Bande der „Reisebilder" (1830) der Gegensatz: Religion der „Freude" und Religion des „Trostes" noch lediglich als eines der rasch wechselnden Bilder seines feuilletonistischen Kaleidoskops erscheint, so erfolgte auch in seinem Verhältnis zur Gotik gleichsam eine organische Umbildung. Wo er in den ersten italienischen Erinnerungen des erwähnten Buchs auf die alten Baumeister zu sprechen kommt, die in dem festen Glauben an die Ewigkeit ihrer Religion nicht im Traume daran gedacht haben, daß man in einer späteren Zeit ihre Werke unvollendet liegen lassen würde, erzählt er: „Ich hörte einst in Köln, wie ein

kleiner Bube seine Mutter frug, warum man die halben Dome nicht fertig baue. Es war ein schöner Bube und ich küßte ihm die klugen Augen, und da die Mutter ihm keine rechte Antwort geben konnte, so sagte ich ihm, daß jetzt die Menschen ganz etwas Anderes zu tun hätten." Hier läßt sich zwischen den Zeilen immerhin noch etwas von der alten Liebe entdecken, wenn sie auch sehr platonisch geworden ist. Bald darauf, als er auf Helgoland bei der Nachricht von der Pariser Julirevolution in kühnen Traumphantasien sich ergeht, gedenkt er wieder der Dome: „Hinter Augsburg, auf dem Wege nach München, begegneten mir eine Menge gotischer Dome, die auf der Flucht zu sein schienen und ängstlich wackelten." Besonders bezeichnend für den Umschwung ist die Art, wie er nunmehr das Wort „gotisch" häufig gebraucht.

In seinem ursprünglichen Sinne, worin es weit und breit infolge der selben ästhetischen Voraussetzungen übernommen worden war, rührte es von Vasari her, der mit seiner Zurückführung der Gotik auf die Goten das Barbarische andeuten wollte, das die als maniera tedesca einst auch über die Alpen gedrungene Bauweise für die Empfindung seines Zeitalters und Volkes hatte. Das Wort mußte daher Anstoß erregen, sobald sie wieder begeisterte Bewunderer fand, und wie schon der junge Goethe in seinem Aufsatze über das Straßburger Münster (1772) ausgerufen hatte: „Das ist deutsche Baukunst, unsere Baukunst," so kam dieser vaterländische Stolz in der ihr gewidmeten Fachliteratur mehr und mehr zum Ausdruck, bis unversehens ein Reif in der Frühlingsnacht fiel. Aus dem Wirrwarr, der seit der Mitte der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts in der Benennung entstand, da man bald spitzbogig, bald gotisch, bald germanisch oder christlich-germanisch, bald nach wie vor deutsch und altdeutsch sagte, läßt sich einigermaßen der verschiedenartige Eindruck entnehmen, den die Feststellung des französischen Ursprunges der Gotik hervorgerufen hat. Wie bei jeder Entdeckung gab es auch bei dieser Vorläufer und Mitbewerber, allein das Verdienst, sie zu einer wissenschaftlich begründeten Erkenntnis gemacht zu haben, gebührt Franz Mertens, der vom Jahre 1835 an seine baugeschichtlichen Studien in Frankreich betrieb. Für die zu erörternde Eigentümlichkeit Heines kommt ausschließlich die frühere Periode in Betracht, worin das einmal eingebürgerte Wort zwar nicht gänzlich aufgegeben war, einige Wenige sogar im eigentlichen Sinne es gebrauchten, weil sie den Stil ebenfalls den Goten zuschrieben, worin man jedoch in weiten Kreisen nach dem Vorgange der ersten Kunstschriftsteller — eines Stieglitz, Boisserée, Heideloff, Moller, Metzger — mit einer unverkennbaren Geflissenheit sich der Bezeichnung deutsch oder altdeutsch bediente. Wenn Heine im Gegensatze dazu an dem alten Worte festhielt, so begreift sich das aus seiner veränderten Stellung zu der romantischen Richtung, die sich ja auch in dieser Namensänderung offenbarte. Hin und wieder aber tat er es in satirischer Absicht. Ähnlich wie einst Vasari und Sandrart war es dem Spötter wieder sinnverwandt mit barbarisch, z. B., wenn er von der Umgebung der Bäder von Lucca sagt, „daß die Häupter der Berge ... nicht abenteuerlich gotisch erhaben mißgestaltet sind, gleich den Bergkarikaturen ... in germanischen Ländern", oder wenn er die Scholastiker in einem „gotisch abstrusen Latein" disputieren läßt. Ist ihm gotisch gleich barbarisch, so ist es ihm auch gleich christlich-mittelalterlich und verhilft ihm in der Bedeutung zu einer bizarren Kennzeichnung, wo der „Hellene" in ihm sich zum Angriffe gereizt fühlt. Es tritt dann mit allen möglichen Erscheinungen in unmögliche Verbindungen, sodaß es sich allerdings ergötzlich genug ausnimmt. So bei dem Hinweise auf „jene besseren Götterzeiten, wo es noch keine gotische Lüge gab, die nur blinde, tappende Genüsse im Verborgenen erlaubt," so bei dem Vergleiche des Mittelalters mit einem aufgedeckten Grabe: „Ein starker Duft ließ sich verspüren, der als gotisches Hautgout diejenigen Nasen, die für Rosenöl blasiert sind, sehr angenehm kitzelte".

Wenn er in seinen Abhandlungen über die „romantische Schule" (1833) und „Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland" (1834) solchergestalt über die Gegenstände seiner Abneigung sich ausläßt, so schimmert doch auch zuweilen, schwächer oder stärker, die alte Zuneigung daraus hervor. Es gilt das vornehmlich von seinen Äußerungen über die mittelalterliche Kunst selbst. „Welche kolossale Konsequenz in der christlichen Kunst, namentlich in der Architektur!" — ruft er einmal aus und er erläutert das näher. Ein andermal nennt er den Talmud den Katholizismus der Juden, worauf er fortfährt: „Er ist ein gotischer Dom, der zwar mit kindischen Schnörkeleien überladen, aber doch durch seine himmelkühne Riesenhaftigkeit uns in Erstaunen setzt." Überhaupt läßt sich nicht verkennen, daß er bei aller Gegnerschaft doch nicht von dem romantischen Geist loskommt, daß seine Phantasie nicht selten in spielerischer Lust zurückschweift in die alte Flugbahn seiner Jugend. Um den Franzosen von der Sprache des Nibelungenliedes einen Begriff zu geben, umschreibt er das Wort von dem „versifizierten Dom", das er vor einem Jahrzehnt geprägt hatte, und um ihnen die Riesenleidenschaften, die das Gedicht durchwogen, zu veranschaulichen, sollen sie alle gotischen Dome von Europa auf einer ungeheuren Ebene sich vorstellen, wie sie Notre-Dame de Paris artig die Kur machen, bis sie schließlich einander zu würgen beginnen und Notre-Dame verzweiflungsvoll ihre Steinarme zum Himmel erhebt und dem größten der Dome das Haupt vom Rumpfe schlägt.

Aber das alles sind nur unwillkürliche Regungen des beweglichen, von jeder schönen Bildlichkeit angelockten Dichtergeistes, der Tendenz, die ihn damals leitete, tun sie keinen Eintrag. Wie er am Schlusse seiner Abhandlungen „Zur Geschichte der Religion und Philosophie" auf eine Umkehrung der Götterdämmerung zielt: „Die alten steinernen Götter erheben sich ... und Thor mit dem Riesenhammer springt endlich empor und zerschlägt die gotischen Dome," so leuchtet er zu Anfang der „Romantischen Schule" in die Symbolik dieser Kathedralen hinein und erörtert sie mit der kühlen Schärfe einer grundsätzlichen Gegnerschaft: „Das Innere des Domes selbst ist ein hohles Kreuz, und wir wandeln da im Werkzeuge des Martyriums selbst, die bunten Fenster werfen auf uns ihre roten und grünen Lichter, wie

Blutstropfen und Eiter; Sterbelieder umwimmern uns; unter unseren Füßen Leichensteine und Verwesung . . ." In dieser Darlegung gipfelt der Gegensatz zu der Kunstanschauung des zwanzigjährigen Sonettisten. Es ist eine Verwandlung, wie sie gründlicher sich nicht denken läßt, doch vollzog sie sich, wie wir gesehen haben, ganz allmählich und mit einer gewissen Folgerichtigkeit. Folgerichtig aber war durchaus die nächste Äußerung, zehn Jahre später, da ihn der Rückweg von Hamburg über Köln geführt hatte. Der kalte Doktrinär, dessen soeben vernommener Ausspruch einer Kunst der Vergangenheit galt, die nur noch mit mehr oder weniger verfallenen Überbleibseln ins Leben ragte, mußte zu einem flammenden Satiriker werden angesichts ihrer Erneuerung durch den Fortbau ihres riesigsten Werkes. Aufs Spiel setzend den Ehrentitel, wodurch die Alten einst den Dichter heraushoben aus dem trüben Dunstkreise der Menschlichkeit, erging er sich nun mit der Leidenschaft, die seinen Spott so grausam macht, in den Weissagungen des „Wintermärchens": Er wird nicht vollendet, der Kölner Dom usw.

Indessen — Heine und folgerichtig? Er, der so voller Wechsel und Widerspruch ist, daß seine Feinde ihn „charakterlos" schelten, während seine Freunde darin jenen unverwüstlich jugendlichen Zug erblicken, ohne den vielleicht der hinreißende Lyriker, jedenfalls der „ungezogene Liebling der Grazien", dem man so manches verzeiht, undenkbar wäre? Wirklich ging ja der Bekämpfer der romantischen Schule mit klingendem Spiel in das Lager der Romantik über, da er in seinem „Atta Troll" ihr „letztes freies Waldlied" sang oder wie er H. Laube am 20. November 1842 schrieb: „Ich habe . . . versucht die alte Romantik, die man jetzt mit Knüppeln totschlagen will, wieder geltend zu machen, aber nicht in der weichen Tonart der früheren Schule, sondern in der keckſten Weise des modernen Humors, der alle Elemente der Vergangenheit in sich aufnehmen kann und aufnehmen soll." Die Ursachen dieses Wandels sind bekannt. Wenn Romantik stets eine Abkehr von den Aktualitäten des Lebens bedeutet, so war für seine damalige Romantiker-Stimmung auch insofern die nötige Voraussetzung vorhanden, als er nach dem Zeugnisse seiner Freunde und Besucher Deutschland nicht mehr kannte (Laube), nur noch das Deutschland von 1830 (Kuranda).

Von der im Spätherbste 1841 entstandenen Dichtung bemerkt er launig, daß es ihr „wie allen großen Werken der Deutschen, wie dem Kölner Dome" z. B. ergangen, daß sie nicht fertig geworden sei. Doch was diesen betrifft, so hatte die Wendung, die ihm schließlich zur Vollendung verhelfen sollte, sich damals bereits angebahnt. Wenige Monate nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. war die Konstituierung des Dombauvereines erfolgt. Zu welcher imposanten Erscheinung die darin sich zusammenfassende Bewegung erwuchs — davon gibt das „Kölner Domblatt" Kunde, das vom 3. Juli 1842 ab der DuMont-Schaubergsche Verlag jeden Sonntag als Gratiszugabe zur „Kölnischen Zeitung" erscheinen ließ. Es war das Organ aller auf den Dombau bezüglichen Mitteilungen und sollte durch geschichtliche, artistische und literarische Beiträge das Verständnis seiner Kunst verbreiten. Was jetzt den Leser besonders fesselt, ist die Teilnahme von reich und arm, groß und klein, die frohgemute Steuer, womit Gesellschaften wie Einzelne, Lustbarkeit und Arbeit weltlicher und geistlicher Sinn dem geplanten Werke sich verbanden. Die ernst-religiöse Auffassung einer Droste-Hülshoff in Ehren — allein auf dem Bilde, das sie in dem Gedichte „Die Stadt und der Dom" entwirft, sind alle Lichter gelöscht, daran es wahrlich nicht gefehlt hat. Denn was anders war diese werktätige Begeisterung im ganzen Vaterlande als eine jener schönen Aufwallungen, worin das Gefühl einträchtiger Deutschheit einmal den ewigen Hader vergißt und in dem Gegenstande, worauf es sich richtet, vor allem kraftvoll sich selbst genießt! Dieser symbolische Zug haftete dem Dombau-Enthusiasmus durchgehends an und mußte ihm in einer Zeit anhaften, da es noch an der nationalen Bindung, an der Grundlage der politischen Macht fehlte, indes die Sehnsucht danach in den Herzen drängte wie das verhaltene Sprossen im März unter dem Zwange der winterlichen Natur. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß bei allem Klimpern im Klingelbeutel die Erträge keineswegs an die Summen reichten, die man neuerdings kraft eines solchen patriotischen Einklanges in überraschender Schnelle hat zusammenfließen sehen. Auch der Reichtum Deutschlands lag ja noch ungehoben im Schoße der Zukunft, und fürstlicher Gaben waren im allgemeinen nur die Fürsten fähig.

Um so weniger ist der ideale Geist zu unterschätzen, wenn er auch zuweilen seltsam sich geäußert hat. Das gilt zumal von der von Heine verspotteten Steinsendung des Domvereins zu Stuttgart, die „ein neues glückhaftes Schiff von Heilbronn aus unmittelbar nach Köln" beförderte zum Bau eines Fensters „an der uns zugekehrten Seite", wie es in dem Schreiben des Vorstandes heißt, das an erster Stelle die Unterschrift des Freiherrn von Cotta trägt. Am 8. Oktober 1841 erfolgte die feierliche Übergabe mit einem poetischen Geleitbrief Gustav Pfizers. Obwohl nur im Reiche der Kunst ein Fürst, erwies sich wie stets, wo edle Werke der Unterstützung harrten, Franz Liszt als ein echter Grandseigneur. Wiederholt hat er den Zauber seines Spieles in den Dienst der Domsache gestellt und mit dem einen Morgenkonzerte (13. September 1842), wozu er eigens von Paris nach Köln gekommen war, an 2000 Taler der Baukasse eingebracht. Damit zu wetteifern war den Poeten nicht verliehen, mochten sie immerhin wie Freiligrath und andere den Gewinn ihrer Arbeiten dem Domfonds zugedacht haben. Eines dieser längst vergessenen Bücher ist so recht geeignet, eine Vorstellung von den hochgehenden Wogen der Begeisterung zu geben, denen Dichter aller Art sich damals überließen. Nicht umsonst wurde den von Heines Freund August Lewald gesammelten „Dombausteinen" (1843) schon bei ihrer Ankündigung eine Ehren-Erwähnung des Vereinspräsidenten von Wittgenstein zuteil. Lewald hatte nämlich den kühnen Plan gehabt, das Taschenbuch alljährlich erscheinen zu lassen „bis das Kreuz auf beiden Türmen steht". Der Ertrag war für den Bau bestimmt, die Mitarbeiter aber sollten allsommerlich irgendwo am Rheine zusammen-

kommen und „mit lustigen Klängen den Strom hinabschiffen, Köln, die alte heilige Stadt, zu begrüßen und sich an dem Fortgange des herrlichen Werkes zu erfreuen". Indessen dürfte der Band es nicht über den ersten Jahrgang gebracht haben. Prosabeiträge enthielt er von Levin Schücking, W. von Chezy, F. W. Hackländer, Aug. Lewald und andere, Versbeiträge von Moritz Carriere, Ed. Duller, Ida Gräfin Hahn-Hahn Ad. Stahr und andere.

Neben dem Kölner Zentralverein wirkten die Hilfsvereine, die wie im Inlande auch unter den Deutschen im Auslande entstanden, vor allem in Mexiko, Rom und Paris. Der Pariser vom 8. Mai 1842 hatte achtundvierzig Mitglieder. Den Vorstand bildeten (Domblatt, 1843, Nr. 59): 1) Herr Architekt Gau, Präsident; 3) Herr Schriftsteller J. Venedey, Sekretär; 4) Herr Buchhändler E. Avenarius, Einnehmer uff.

Doch wer wird an zweiter Stelle genannt? Man traut seinen Augen nicht, und doch ist klar und deutlich auf dem vergilbten Blatte zu lesen: 2) Herr Schriftsteller H. Heine, Vizepräsident.

Im ersten Augenblicke fragt man sich, ob etwa ein anderer Schriftsteller des Namens gemeint sei, um die Meinung sofort zu verwerfen, da bei der Bildung des Vorstandes, wenigstens für die Wahl der Hauptpersonen, offenbar besonderes Ansehen und engere Landsmannschaft entscheidend gewesen sind. Wenn der aus Köln stammende französische Baumeister, dem zu Ehren die Stadt Paris im Jahre 1832 eine Denkmünze hatte schlagen lassen, der gegebene Mann für den Präsidentenstuhl war, so hätte man als seinen Stellvertreter doch wahrscheinlich den Kölner Venedey gewählt, wäre nicht ein ungleich berühmterer Deutscher in Paris ansässig gewesen, der berühmteste deutsche Poet jener Zeit, der zudem ebenfalls Rheinländer und ein Dichter des Kölner Doms war. Mochte er vor fast einem Jahrzehnt seine geist- und giftgewürzte Absage an die romantische Schule und an die romantische Kunst der gotischen Dome gerichtet haben — was besagte das gegenüber seinem „Buch der Lieder"? Für die allgemeine Schätzung, die den Ruhm eines Dichters ausmacht, fielen jene philosophischen und literarischen Abhandlungen nicht so sehr ins Gewicht. Die ihn liebten, liebten ihn zumeist in seinen kleinen Liedern, darunter nicht Wenigen auch das allbekannte: „Im Rhein, im schönen Strome" ans Herz gewachsen sein mochte. Vermutlich mit diesem Gedichtchen ist er damals sogar unter die Geschenkgeber der Kölner Vereinsbibliothek geraten, wider Wissen natürlich. Es findet sich bei den eingelaufenen Werken am 28. März 1843 als Verlegergabe verzeichnet: Von Herrn Buch- und Kunsthändler J. M. Dunst, hier: „Köln". Gedicht von H. Heine, in Musik gesetzt mit Pianoforte-Begleitung von Johanna Mathieux.

Indessen überrascht Heines Teilnahme am Dombau-Verein weniger seiner früheren, schon weit zurückliegenden Auslassungen wegen, als der nach Jahresfrist im Januar 1844 geschriebenen, in Kaput IV des „Wintermärchens". Hat man auch in dieser Dichtung den Niederschlag der neuen Eindrücke, die er nach langer Abwesenheit von Deutschland empfangen hatte, erklärt sich daher sein grimmiger Spott überall aus dem unmittelbaren Aufruhr der Empfindung, so ist es doch nicht ohne Komik, hier den Vizepräsidenten zum Satiriker des Domvereines werden zu sehen. Zur Kennzeichnung dieser Verwandlung etwa Heines eigene scharfe Feder sich zu wünschen, hieße freilich einer Sache der Konvenienz eine grundsätzliche Bedeutung beimessen. Es ist bekannt, wie überlaufen Heine vielfach in Paris war, wie er gleichwohl stets eine offene Hand hatte, wenn Landsleute ihm mit diesem oder jenem Anliegen kamen. Warum also sollte er ablehnend sich verhalten gegen einen deutschen Verein, der ihn ehrte und keine andere Verpflichtung ihm auferlegte, als zu einem Unternehmen beizusteuern, das dazumal im Zenith seiner Volkstümlichkeit stand und nur vereinzelte Starrköpfe zu Gegnern hatte? Auch den ihm eigenen starken Zug zu seiner engeren Heimat hat man zu berücksichtigen, nicht minder die unvergessenen Erinnerungen an die alten poetischen Jugendträume. Daß sie in dem Augenblicke, da er seinen Beitrag leistete, vielleicht wieder emportauchten, ist eine Vorstellung, die doch gewiß nicht der Natur dieses Stimmungsmenschen, dieses „extremen Impressionisten", mit Ernst Elster zu reden, widerstreitet. Ob allerdings Heine über das Jahr 1842 hinaus dem Domverein angehört hat, ist mehr als fraglich. Übrigens zeigte schon die nächste Vereinsspende der Pariser einen starken Rückgang: sie betrug nur mehr 375 Frcs., indes die erste sich auf 950 Frcs. belaufen hatte. Die folgende, gleichfalls 100 Taler, war wohl die letzte. Gehörte doch nach dem Rechenschaftsbericht des Kölner Zentralvereins vom Jahre 1851, worin die allseitige Abnahme der Hilfsvereine beklagt wird, der französische zu denen, die bereits vor 1848 kein Lebenszeichen mehr von sich gegeben hatten.

Nach dem „Wintermärchen" gedachte Heine noch gelegentlich des Doms, doch ohne Schärfe. Selbst in einem seiner schlimmsten unter den „Letzten Gedichten", in „Kobes I." ist der Dombau nicht mehr der Zweck seiner Satire, sondern nur eins ihrer Mittel, um seinen alten Vereinsbruder Venedey auf das Grausamste zu verhöhnen. Wie Heines Verhältnis zu der Kölner Kathedrale, dessen Entwicklung auf den ersten Blick ganz folgerecht erscheint, bei genauerer Betrachtung sich doch durch den Wellenzug seines Naturells bestimmt zeigt, so sollte darüber zum Schlusse derselbe ruhige Glanz freundlicher Gestirne leuchten wie am Anfang. Ich meine die beglückenden Augenblicke, die nach den Mitteilungen Hermann Hüffers dem Dichter in dem letzten Stadium seines langen Leidens, nur wenige Monate vor dem Ende, von eifrigen Domfreunden bereitet worden sind. Es waren das mehrere Mitglieder des Kölner Männergesangvereins, der zum Besten des Doms im Herbste 1855 eine Reihe von Konzerten in Paris gab, in denen namentlich Kompositionen Heinescher Gedichte sich eines besonderen Beifalls erfreuten. „Mit gedämpfter Stimme, damit es den Kranken nicht behellige", sangen sie ihm, der auf seinem Ruhebette lag, einige dieser Lieder, die er großenteils zum erstenmal vernahm und worüber er seine lebhafte Freude bekundete.

Josef Oswald.

Nachfolge Goethes.

Eine Laienpredigt von Herbert Eulenberg.

Goethe der Große steht auf der Wende vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert, zwischen dem Rokoko und der Moderne, am Ende einer Gesellschaft, bei der die Geburt alles galt und zu Anfang einer neuen, bei der einzig das Geld den Ausschlag gibt. Denn, werden wir uns darüber klar, in unserer heutigen Gesellschaft hängt die Stellung des Einzelnen und die Achtung, die er genießt, vor allem von der Summe des Geldes ab, die er besitzt. Adel und Orden sind auch heute noch schön, aber sie haben nicht mehr die Kreditfähigkeit wie früher, da man auf sein Adelsprädikat hin soviel man zum Leben brauchte, geborgt bekam. Heute leiht auch der dümmste Krämer keinem etwas bloß auf diese Garantieen und das Wörtchen „von" hat keinen Kurswert, ja kaum einen Achtungswert mehr in der Bürgerwelt. Man erinnere sich nur des Stolzes, mit dem der alte Krupp diese Ehre, die keine mehr ist, die er nicht mehr so empfand, abgelehnt hat, was hundert Jahre früher undenkbar gewesen wäre. Titel und Uniformen sind immer noch in Deutschland etwas gern gehörtes und gesehenes und flößen manchem Mann und mancher Frau eine gewisse Ehrfurcht ein. Aber im kleinsten Krähwinkel gilt heute der Reichtum ebensoviel und der Millionär nicht weniger als der Landrat und der Major. Vollends im Ausland, und wir müssen heutzutage, ob wir wollen oder nicht, kosmopolitisch denken, fallen alle Titel wie Lumpen von uns ab, und der Geheimrat, der sich seine Briefe nach Capri oder Spanien unter diesem Titel senden läßt, wird wie jeder andere dort nur nach der Höhe seiner Trinkgelder behandelt, und das Höchste, was er mit seinem Titel erreichen kann, ist, daß man ihm die Hotelrechnung verteuert.

Unsere heutige verbürgerte und amerikanisierte Gesellschaft reguliert sich in Deutschland, wie in allen Staaten, das kann man selbst in Hinterpommern und auf der Schnee-Eifel nicht mehr leugnen, vorwiegend nach dem Geld und dem Geldwert des Einzelnen und ist mehr als je zuvor auf dem Wege zur reinen Plutokratie, die in Amerika ja tatsächlich schon eingetreten ist. Richtete sich einstmals der Ehrgeiz in Deutschland vor allem auf einen möglichst langen Titel oder eine möglichst schöne Uniform, so geht er heute im allgemeinen darauf aus, ein Automobil zu besitzen, beim besten Schneider arbeiten zu lassen, in den feinsten Hotels zu sitzen, weite Reisen zu machen, ein vornehmes Haus oder besser noch, zwei vornehme Häuser zu führen usw. Seien wir ehrlich, die wenigen Menschen, die dieses alles und mehr zur Verfügung haben, die regieren jetzt in Deutschland, die genießen das schönste Leben und die höchste Achtung, für die ist unser Militär, unsere Polizei, unsere Justiz und sind unsere Gefängnisse da.

Die Leute, die dieses mehr oder minder klar bei uns eingesehen haben, pflegen sich je nach ihrem Temperament zu bescheiden oder zu opponieren. An die ersten wendet sich bei uns die Kirche, an die letzten, die Revoluzer, die Sozialdemokratie. Und merkwürdigerweise haben beide im Grunde den gleichen Trost für ihre Patienten, den auf ein besseres Leben im Jenseits oder im Diesseits, auf den Himmel oder auf den Zukunftstaat. Von diesen beiden Hoffnungen leben heute Millionen Männer in Deutschland, trotzdem keiner ganz genau weiß, ob und wie sie sich wirklich jemals erfüllen werden.

Um dieser Hoffnung willen ertragen sie „des Mächtigen Druck, des Stolzen Mißhandlungen", und vermögen sich in all ihren Leiden und Entbehrungen zu freuen, weil sie selig in ihrem Glauben sind, in dem sie von den Herrschenden nach Kräften noch unterstützt werden, einmal indem man die Religion von oben her fördert und zum andern, indem man die Unzufriedenen auf dem Wege zu ihrem Zukunftstaat durch allerhand Mittelchen und Klebpflästerchen zu vertrösten sucht.

Zwischen diesen beiden auch der Anzahl nach stärksten Parteien in Deutschland wachsen nun eine Anzahl Männer und Frauen wie Blumen im Korn herauf, die auf eine bessere Zukunft zugunsten einer guten Gegenwart Verzicht leisten, die sich sagen: „Wir wollen etwas von unserm Dasein haben, indem wir mit den Menschen und mit dem Leben fertig werden wollen, wie sie uns jetzt umgeben, wie es uns heute und nur heute einmal verliehen ist." Diese merkwürdigen unzusammenhängenden Menschen haben sich nach einer stummen, aber deutlichen Übereinkunft als Schutzpatron nicht etwa Nietzsche, der für alles Moderne als der Taufpate gilt, sondern Goethe ausersehen. Und zwar nicht einmal so sehr Goethe den Dichter als wie Goethe den Menschen, den Freien, den Parteilosen, den Einzelnen, die Persönlichkeit. Das Ideal „Goethe" ist errichtet worden, um diesen Freiheitsbaum tanzen heute die Freien im Geiste in Deutschland wie einst die Jakobiner beim Ausbruch der Revolution in Frankreich um die junge Pappel. Auf das große Bild seines Lebens weisen sie hin mit Stolz und erhobenem Finger wie auf eine Riesengottheit und sagen und singen: „So leben wir, so leben wir alle Tage."

Er ist kein Christ gewesen dieser Goethe, jedenfalls nicht im kirchlichen Sinne, mag man immerhin ein paar Ausdrücke, die darauf schließen lassen könnten, aus seinen zahlreichen Werken herausfischen und zusammenreihen. Im Grunde war er schon als echter Sohn des achtzehnten, des heidnischsten Jahrhunderts so wenig ein Christ wie Friedrich der Große. Daß ihm die Person Christi selbst als der verehrungswürdigste Typ der Menschheit erschien, ist bei einem edel denkenden Menschen selbstverständlich. Aber die Institution der christlichen Kirche und ihre Moral hat er rein tatsächlich nicht gebilligt: Er hat jahrzehntelang mit einer Frau ohne kirchlichen Segen zusammengewohnt, er hat seine Kinder nicht oder erst spät taufen lassen, ist ohne Priester und Bibel gestorben und hat sich anders wie Ibsen so unkirchlich wie möglich beerdigen lassen. Man mag darüber denken, wie man will, man soll es nur nicht verschweigen oder beschönigen. Seine Lebensführung war somit von Anfang bis zu Ende eine dem kirchlich-christlichen Geist entgegengesetzte, sein Sittengesetz ein freies und jenem Geist geradezu feindliches, indem er die möglichste Entfaltung der Persönlichkeit

statt ihre Beschränkung zur Norm für jeden erhob. Er machte den Egoismus, der sich bis dahin wie eine Spinne in den Ecken herumgedrückt hatte, zum Herrn im Hause und nahm ihm die falsche Scham, die er hatte erheucheln müssen. Er lehrte sich und andern den Himmel auf Erden und nicht über den Wolken oder in der Zukunft zu suchen und zu finden:

„Lerne nur das Glück ergreifen,
denn das Glück ist immer da."

Er ging in keine Kirche hinein, und wenn der Sonntag oder ein Feiertag kam, so ließ er sich von seinem Diener Kupferstiche bringen und besah sich Bilder von Raffael oder ließ sich vormusizieren oder schrieb ein Gedicht an eine Wand im Freien und lief durch den Wald und war mit alledem Christus eben so nahe wie der Kirche ferne. Und dabei hat man niemals eine Gotteslästerung wie noch bei Voltaire und Diderot oder die Verhöhnung eines Ritus bei ihm erlebt. Nein, er hat vielmehr den Katholizismus, soweit er deutsche Religion ist, verstanden und tief mitempfunden, wie etwa später Hebbel dem Geist des Judentums innerlich nahe gewesen ist. Er hat das schöne Bild Christi, wie es uns in den schlichten Farben der Evangelien überliefert ist, stets verehrt und niemals, wie etwa später Heine, geschmäht und besudelt. Aber er war darum doch kein Christ, wie ihn die Kirche, katholische oder protestantische, bei uns verlangt und hat dies bei jeder Gelegenheit so laut, wie es ihm möglich war, betont. Das soll man nie vergessen, wenn man ihn, wie dies heute so oft auch von orthodoxer Seite aus geschieht, zum advocatus dei macht.

Ebensowenig war er aber auch ein Gesellschaftsmensch, ein Mann der Menge, ein Kompromißler, als welcher er jetzt in der Vorstellung vieler Menschen gravitätisch herumspaziert als hehres Beispiel, wie man sich in die Welt eingliedern soll. Freilich hat er das examen rigorosissimum des Lebens glänzend bestanden, ist als ein alter reicher Mann in allen Ehren gestorben, nachdem er seine Schriften, sein Leben und seinen Ruhm wohl geordnet hatte. Seine Mitmenschen achteten ihn, weil sein Herzog ihn geliebt und geehrt hatte, und wenn man auch bei seinen Lebzeiten seine Stücke nicht anhören mochte, so nahm man ihn doch als Staatsminister und höheres Wesen ehrfurchtsvoll und kostenlos hin. Aber sein Leben darum als Musterbeispiel eines guten Bürgers, eines wackern Staatsangehörigen hinzustellen, das geht wirklich nicht an. Denjenigen, die ihn wegen seiner Kompromisse bei festlichen Gelegenheiten gerne als archicivis feiern und zitieren, muß man zurufen: „Laßt unsern — Goethe aus dem Spiel!" Denn einmal ganz abgesehen von der Moral seiner Schriften wie seines Lebens, welche die breite herrschende oder doch erheuchelte Gesellschaftsmoral fortwährend noch vor den Kopf stößt und erst recht gestoßen hat, kann man nicht behaupten, daß Goethe sich sehr in seine Zeit und seine Mitwelt gefügt hat. Erinnert sei nur, um nicht in Kleinigkeiten zu geraten, daran, wie er sich anno 1813 verhielt, wie er seinen Sohn verhinderte, bei Lützows Jägern einzutreten, weil ihm sein einziges Kind noch lieber war als Deutschlands Freiheit, wie er nicht mit in die Begeisterung einstimmte, weil er zu alt geworden war und nicht behaglich im Zimmer sitzen und Kriegslieder schreiben konnte. Oder man denke daran, wie er sich in jenen häßlichen literarischen Froschmäusekrieg, den „Xenienstreit", hineinbringen ließ, sodaß einer seiner Feinde mit Recht sagen konnte:

„Lümmelhaft nahm er sich immer, der Goethe, und wird auch so bleiben;
fünfzigjährig und noch wirft er die Leute mit Kot."

Nein, ein bequemer Bürger, ein treuer Diener seiner Zeit und ein gutes Mitglied der Gesellschaft ist dieser Mann nicht gewesen, dessen größtes Glück war, einen Karl August zu finden, der ihn vor dem Verhungern und vor der Verbannung gerettet hat.

Was war nun aber das große Geheimnis Goethes, das trotzdem bewirkt hat, daß man sein Leben und gerade dieses heute noch als ein Vorbild für jeden Menschen hinstellen kann und die Nachfolge Goethes fast als modernes Evangelium predigt? Es war einfach dies, sein Leben seiner Veranlagung und seinen eigenen Gesetzen nach aufrichtig zu führen, unbekümmert um die Vorschriften der Außenwelt, die nicht mit seinen sittlichen Anschauungen zusammenfielen, und ohne bei jeder Tat, jedem Wort zu fragen, was nützt mir das oder was schadet mir das? Das ist seine Lebensführung gewesen, die ihm ein jeder von uns an der Stelle, wo er steht, und mit den Gaben, die ihm verliehen sind, nachmachen kann. Daß man ein guter Kaufmann, Vater, Gatte, Gelehrter und Beamter trotz einer Persönlichkeit sein kann, hat er am Anfang unserer Zeit für diese bewiesen. Ein Japaner, der nach längerem Aufenthalt im jetzigen Europa gefragt wurde, was er für die vorwiegendste Eigenschaft in unserer heutigen europäischen Gesellschaft halte, entgegnete mit vollem Recht: „Die Feigheit." Es ist erklärlich, daß eine Gesellschaft wie die unsrige, die vor allem auf Geld und seiner Wertschätzung steht, leicht furchtsam sein kann. Denn diese Grundlage ist nicht so sicher, wie der Grundbesitz und die Fideikommisse der adligen Gesellschaft: Geld rollt, Banken können verkrachen, Fabriken können verbrennen und verfallen, und der Mieter wohnt nie fest. Aber die Angstmeierei unserer Gesellschaft, das Zittern vor dem, was die Leute sagen und das ewige Rücksichtnehmen, bis man sich Hals und Grat verdreht hat, ist der Schrecken vor einem Phantom, das nicht da ist, einem Schatten, der nicht fällt. Mit „Klüngel", um dieses rheinische Wort zu gebrauchen, kommen doch — so stark sind die demokratischen Wurzeln unserer Gesellschaft — immer nur wenige weiter und vermögen sich nur unter ständiger Gefahr für ihre Stellung zu halten. Wenn man den einzelnen aus der Gesellschaft herausholen und ihn ausfragen würde: „Wovor zitterst du eigentlich beständig?" so könnte man ihm leicht Grund nach Grund für seine Furchtsamkeit wie Zwiebelschalen fortnehmen. Denn weil einer nie seine Meinung sagt oder alle Festessen mitißt oder sich stets und überall beliebt machen will, darum kauft keiner ihm einen Knopf mehr ab, wenn die Knöpfe nichts taugen oder behandelt ihn schlecht, wenn er Vorteile von ihm haben kann oder läßt ihn avancieren, wenn er ein Rindvieh ist. Die wenigen

Ausnahmen davon sind zu erbärmlich, daß man sie weiter erwähnen müßte. Die aber, die erkannt haben, wie Glück und Achtung nicht erschlichen werden können und wie die Gesellschaft im Grunde und mit Recht den Einzelnen nur nach dem Nutzen wertet, den sie von ihm hat, und wie „das höchste Glück der Erdenkinder nur die Persönlichkeit" ist, die man einzusetzen hat, alle die werden sich mit Stolz und Recht heute Goethes Jünger nennen.

Die Hellmalerei in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts.

Ist man auch nie im Zweifel gewesen, daß das Lichtproblem in der niederländischen bezw. holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts eine große Rolle spielte, so ist es doch weiten Kreisen unbekannt geblieben, daß das Aufkommen dieses malerischen Problems und seine Fortsetzung sich in ähnlicher Weise und unter ähnlichen Begleiterscheinungen vollzog, wie im 19. Jahrhundert. Houbraken gibt in seiner großen Schouburgh manchen wertvollen Hinweis auf diese Vorgänge, und da man bis jetzt über diese Stellen hinausgelesen hat glaube ich, daß darauf aufmerksam zu machen von Interesse ist.

Als man im 19. Jahrhundert, und zwar schon im ersten Viertel desselben[1] sich wieder auf das Naturstudium besann, da waren es die Landschaftsmaler, die das Lichtproblem aufgriffen; denn sie fanden, daß, wollte man die starken Eindrücke, die man draußen vor der Natur empfangen hatte, wiedergeben, man auch an Stelle des Atelierlichts das helle Tageslicht, wie es im Freien erglänzt, auf dem Bilde geben müsse. Das fing bekanntlich schüchtern mit Constable und mit der Fontainebleauer Schule an und fand den konsequentesten Ausdruck in den Bestrebungen Manets, Segantinis und der darauf folgenden Impressionisten-Schule. Die Folge war der ständige Kampf der neuen Hellmaler gegen die ältere Schule der Dunkelmaler, die auf die Wahrheit der Lichterscheinung im Freien wenig Wert legten und vor allem nach der koloristischen Schönheit und Harmonie strebten. Denn in der Tat ist es leichter, eine gute und kräftige koloristische Wirkung auf einem dunklen Grund zu erreichen, als auf einem hellen. Dieser selbe Streit zwischen Hell- und Dunkelmalern war auch schon im 17. Jahrhundert ausgebrochen, und zwar als eine Folge ganz ähnlicher Umstände wie der vorher angeführten. Rembrandts überragende künstlerische Persönlichkeit mit der grandiosen Wirkung seines geheimnisvoll aus dunklem Grunde herausstrahlenden Lichtes mit seiner unerhörten Farbenschönheit hatte einen ungeheuren Einfluß erlangt und erzwang sich eine Schule, die seinem künstlerischen Streben bedingungslos folgte und die, indem sie aus der genialen Eigenart des Meisters ein Prinzip machte, auf das sie schwor, sich zu einer Schule von Dunkelmalern entwickelte. Neben dieser aber erblühte, angeregt durch die eingewanderten Vlamen,[2] eine Landschafterschule in Holland, die ihre eigenen Wege ging, ja gehen mußte, als sie anfing, immer eifriger das Studium der Natur im Freien zu betreiben. Daß sie dies getan, das beweisen uns nicht nur die vorhandenen Gemälde, sondern es verbürgen uns auch die Aufzeichnungen Houbrakens. Potter[3] benutzte sogar seine Spaziergänge, um Studien zu machen, und van der Velde hat wie ein moderner Freilichtmaler direkt draußen vor der Natur gemalt, „denn er eilte täglich mit seinen Gerätschaften hinaus auf das Feld, was er bis an sein Lebensende einmal in der Woche wenigstens tat."[4] Das Resultat dieser Studien war namentlich die große Helligkeit der Bilder dieser Künstler im Gegensatz zu denen der Rembrandtschule. Houbraken rühmt bei Adriaen van der Velde gerade die große Helligkeit seiner Gemälde und sagt, daß ihn bisher niemand darin übertroffen habe. Von Potter wissen wir es zur Genüge, von welch strahlender Helligkeit gut erhaltene Bilder sein können.[5] Das Bildchen Nr. 472 „Die Bauernfamilie" dieses Künstlers in der Alten Pinakothek hängt wie ein kleines Ereignis zwischen den dunkeln Bildern des Kabinetts. Mit diesen Studien steht auch im Zusammenhang die Wiedergabe des frischen Grüns in der Natur, worüber man sich wie es scheint, auch bereits völlig im Klaren war. Ich denke hier namentlich an Adriaen van der Veldes „Hirschjagd" Nr. 320 im Städel in Frankfurt. Von Jan Both aber sagt Houbraken[6] mit Bezug auf dessen letztes Bild, das als sein Testament (künstlerisches) bezeichnet wird: „Überdies war die ganze Landschaft lichter und im Grün von naturwahrer Frische der Farbe und nicht so gebräunt und nachgedunkelt, wie man dies häufig bei ihm findet."[7] Die Helligkeit und das frische Grün werden hier also zusammen genannt. Auch hier denkt man wieder an unsere Modernen, die sich das Grün erst erkämpfen mußten. Geht aus den Äußerungen Houbrakens hervor, daß er ein Anhänger des Helligkeitsprinzips war,[8] so läßt er aber auch keinen Zweifel darüber, daß es zu heftigen Streitigkeiten zwischen den Vertretern der beiden Richtungen gekommen ist. So berichtet er von Karel du Jardin, daß er mit seinem Freunde Jacob van der Does immer im Streit gelegen habe, wenn sie über Kunst sprachen, da Karel die lichte, er die braune Art zu malen befürwortete. Man könnte, wenn man dies liest, glauben, mitten in unsere modernen Kämpfe versetzt zu sein. Von Jan Griffier sagt er: „Sehr frühe schon erfaßte er, daß die lichte Weise im besonderen bei Landschaften preiswürdig sei und er verstand es, die Manier Lingelbachs und van der Veldes so nachzuahmen, daß sein Meister, der stets etwas braun malte, oft zu ihm sagte: „Ich sehe wohl, wo du gewesen bist."[9]

[1] L. Richter, Lebenserinnerungen, S. 158, 159.

[2] Bode, Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, S. 13. Derselbe, Rembrandt und seine Zeitgenossen, S. 98.

[3] Houbraken, S. 333.

[4] Derselbe, S. 217.

[5] Daß die meisten der Bilder, die auf uns gekommen sind, viel heller waren, dürfen wir ruhig annehmen, da gerade die Helligkeit durch das Restaurieren die stärkste Einbuße zu erleiden pflegt.

[6] Houbraken, S. 211.

[7] Derselbe, S. 207.

[8] Im Zusammenhang damit steht wohl auch die etwas stiefmütterliche Behandlung, die H. Jacob von Ruisdael zuteil werden läßt, der nicht zu den Hellmalern gehörte und den er eigentlich nur als Maler des Wassers gelten läßt.

[9] Houbraken, S. 426.

Man sieht, der Gang der Entwicklung in der Lichtmalerei war ein sehr ähnlicher im 17. wie im 19. Jahrhundert. Es waren die Landschaftsmaler, die, angeregt durch das Studium der freien Natur, neue Wege suchten und fanden und die den Kampf führten der hellen Malweise gegen die „braune Sauce".

Es wäre von Interesse, nachzuforschen, warum sich die Hellmalerei nicht weiter entwickelte und ihre konsequente Ausbildung erst mehr als 200 Jahre später erfolgte. Schon Jacob von Ruisdael, dessen Bilder heute so ruhig, harmonisch und groß zwischen denen van der Veldes, Potters, Karel du Jardins usw. stehen, bedeutet eine Abkehr vom Helligkeitsprinzip. Ob hier wohl der Geschmack der Besteller eine entscheidende Rolle spielte oder ob die Ursache in der Schwierigkeit der Aufgabe mit dem hellen Bilde eine ruhige geschlossene Wirkung zu erzielen, zu suchen ist? F. Fries.

Die glückliche Jugendzeit.*

Ist sie wirklich so glücklich? Ich glaube, wir verwechseln den poetischen Schimmer, den unser Heimweh über die Jugendzeit zurückwirft, mit dem wirklichen Gefühlszustand der Jugend. Unwillkürlich betrachten wir das Kind für einen halben Menschen, Kinderleiden für kleine Leiden, Kinderschicksale für Diminutivschicksale.

In Wirklichkeit ist das Kind, was sein Gemüt betrifft, ein Vollmensch wie wir, mit eben so großem Ichgefühl, mit der nämlichen Leidensfähigkeit. Seine Schicksale sind keineswegs kleiner als die unsrigen; das Kind wird von den Naturnotwendigkeiten und von den Härten der Natur nicht durch Schonung privilegiert, vermag auch durch keine elterliche Fürsorge vor den schlimmsten Erlebnissen der Erwachsenen geschützt zu werden: vor Krankheit, vor Schmerzen, vor chirurgischen Eingriffen, vor Unfällen, Katastrophen und Tod. Ein vierzehnjähriges Kind mit Zahnschmerzen leidet darunter nicht weniger als ein Vierzigjähriger; bei einem Eisenbahnzusammenstoß werden die Kinder nicht gelinder zerquetscht und verspüren dabei nicht geringere Qual als die Erwachsenen.

Im Gegenteil, die Grausamkeiten des Naturweltlaufes treten an das Kind häufiger heran als an den Erwachsenen; es ist öfter krank, fiebert häufiger, erleidet ungleich mehr Unfälle, liefert dem Tode massenhaftere Opfer. Der Natur gegenüber ist das Kind ein Mensch, der sich noch ungenügend angepaßt hat, der sich noch nicht an die Welt zu gewöhnen verstanden hat und ihr daher wehrloser gegenübersteht. Das ist ein sehr ernster, keineswegs zu belächelnder Zustand. Auch sein Gemüt besteht die Proben der Natur und des Schicksals schlechter als der Erwachsene, weil es noch nicht mit langen Zeitläufen zu rechnen versteht, weil es darum den Trost: es wird später wieder besser, nicht versteht, weil es ferner die moralischen und geistigen Trost- und Stärkemittel noch nicht besitzt. Wie oft und wie bitter weint ein Kind! was für eine Verzweiflung beschleicht es bei einem grauen Regentag; wie endlos und hoffnungslos erscheinen ihm die Schulsorgen und Schulplagen! Es hat zwar vernommen, aber es vermag es noch nicht mit dem Herzen zu glauben, daß es jemals aufhören werde; deshalb, weil es das Zeitmaß nicht hat; und es kann das Zeitmaß nicht haben, weil für das Kind der Lebensanfang in mythischer Vorvergangenheit, in einer Art privater Ewigkeit zurückliegt. Und nicht zu vergessen, das Kind erleidet niederschlagende Seelenzustände, von denen der Erwachsene garnichts mehr weiß. Z. B. die Langeweile, der tägliche Plagegeist des Kindes, das noch nichts aus sich selber herauszuschöpfen hat, alles von außen beziehen muß. Und dann die Furcht! die Angst! Furcht vor Tieren, in den ersten Lebensjahren sogar vor jedem unbekannten Menschengesicht, Angst vor Gespenstern, Angst vor Einsamkeit oder Fremde, kurz Weltangst, Angst in den Träumen und leider sehr bald und fortan immer Angst vor den Strafen. Ja die Strafen! Wäre es auch nur darum, daß ein Kind, ein Bub oder ein Mädchen dem ewigen Ermahnen, dem Schelten, den drohenden Strafen im Elternhaus oder in der Schule unterworfen ist, daß es zittern muß, wenn es „seine Aufgabe nicht kann", so würde ich das Glück der Jugend bestreiten. Es ist denn doch in der Tat vom Schlimmsten, was einem Menschen widerfahren kann, daß er in die Lage versetzt wird, vor einem andern Menschen zittern zu müssen oder sich von ihm schelten zu lassen, ohne das Recht zu haben, ihm zu erwidern.

Kurz, ich bin der Ansicht, die Jugendzeit und vor allem das Kindesalter ist alles andere eher als ein beneidenswerter und glücklich zu preisender Zustand.

Und die Moral davon? Ja muß denn jede Wahrheit einen Moralschweif haben? Ist denn die Wahrheit ein Angestellter des Erziehungsdepartementes? Übrigens wenn man durchaus will, so wüßte ich schon einen Moralschluß zu dem Gesagten: die Kinder öfters trösten, ihnen täglich zeigen und ihnen auch offen gestehen, daß man sie lieb hat, und sie weniger unaufhörlich erziehen, ermahnen, verbessern, tadeln, maßregeln und schelten.

Wir werden in der Jugend viel zu viel gescholten.

Carl Spitteler.

* Aus der „Festgabe schweizerischer Dichter, die von H. K. Maurer für den Bazar zu Gunsten der Jugendfürsorge" zu Basel (vom 28. April bis 1. Mai 1909) zusammengebracht wurde, mit gütiger Erlaubnis des Herausgebers abgedruckt. Die Red.

Über Agnes Miegel.

Agnes Miegel gehört nicht zu den Talenten, die nach neuen Tiefen und Zielen streben, die um einen neuen Rhythmus, eine neue Konzentration, um neue Möglichkeiten des Ausdrucks ringen; sie wurzelt durchaus in der Tradition, sie ist eine Erbin und Ordnerin überkommenen Gutes. Sie hat kein einziges Gedicht geschrieben, an dem nicht Tradition und Konvention wesentlichen Anteil haben, aber es gibt wenige Gedichte, die nicht in irgend einem Zug, einer Wendung, einem Farbton, einem Bilde ihr Werkzeichen tragen. Es ist nicht leicht, über die Art Agnes Miegels zu

schreiben, weil sie zwar reich vorhanden ist, doch fast nirgend rein dargeboten wird.

Da aber die Tradition an dem Schaffen Agnes Miegels so großen Anteil hat, da sie ihre Gebilde nicht nur mit ihren eigenen Händen formt, sondern ihr von Ahnen her manches bereitet und zugehauen ist und unsichtbar die Hände der Vorfahren mithelfen an ihrer Arbeit, so muß die geringe Zahl ihrer Gedichte — ihre beiden Bücher* enthalten nur gegen hundertdreißig Stücke — allerdings den Eindruck einer gewissen Spärlichkeit und Kargheit erwecken. Solche wesentlich konservativ gerichteten Talente haben durch diese ihre Art eine Verpflichtung zur großen Anzahl.

Die eigentliche Lyrik Agnes Miegels wie ihre eigentlichen Balladen sind am meisten mit traditionellen Elementen beschwert; ihre Art erweist sich verhältnismäßig am reinsten in Gedichten einer Mittelgattung zwischen Lyrik und Ballade. Ein an sich lyrisches Gedicht wie „Liebe" wird durch den Fluch und die Todesverkündigung an den ungetreuen Geliebten zu einer Ich-Ballade, „der Tanz" des jungen Mädchens wächst aus lindem Beginn zu balladischem Wirbel und fast visionärer Entrücktheit empor; geschichtliche Personen werden dargestellt, nicht in Vorgängen und handelnd, sondern in Situationen und Stimmungen: Marie Antoinette in der Revolutionsnacht, Rembrandt in der Verlassenheit seines Alters.

In den Gedichten Agnes Miegels steckt die Ballade oft wie ein Explosionsstoff. Sie dichtet häufig die Ballade, die geschehen kann oder geschehen wird, nicht diese selbst: „die Kinder der Kleopatra" lobsingen ihrer schönen Mutter und drohen Cäsarn Rache und Tod; der Junker Hans vom Bühl mahnt seinen Bruder, weil „das Schwert" an der Wand wie ein Totenwurm pocht und nach seinem Blut verlangt, daß er fortziehe bevor der Brudermord geschieht; „Agnes Bernauerin" schaut ihr Geschick im Traum; Volker singt zu Worms vor den Königen und Kriemhilden verkündend von der Nibelungen Not und Ende. Über all diesen Gedichten finstert angesammelte Gewitterluft, aber noch stürzen die Blitze nicht: Zukunft hängt in schweren Gewölken über die Verse herein. Dies hängt zusammen mit der uralten Verwandtschaft von Sager- und Sehertum: das Schauen sucht hier wieder zum Schauen in die Zukunft zu werden, das es einst war. In diesem Sinne ist das Lied von Volker, der singend die Zukunft sagt, von typischer Bedeutung für diese Dichtung, und es beruht auf ähnlichen Momenten, wenn Börries von Münchhausen, dessen Art der Art Agnes Miegels vielfach verwandt ist, die Prophezeiungen Jesaias und „die Weissagung der Wala" balladisch umgedichtet hat.

In andern Gedichten ist das eigentlich Balladische ausgeführt, aber man erkennt deutlich die lyrische Wurzel. Die Balladen von der schönen Agnete, die den Wassermann, von der Elfin, die den Menschen, von der Braut, die den Strom freit, erwachsen auf dem gleichen seelischen Untergrunde, wie die Liebesklage an den „Elfkönig" und manche ganz persönliche Liebesgedichte: es sind verwandelte Bekenntnisse. Nicht nur die Liebe zu einem, der anders ist als die übrigen, scheint hier gestaltet, sondern auch das Gefühl der eigenen Fremdheit, der Fremdheit des Künstlers gegenüber dem Allgemeinen, Bürgerlichen. Wie Dichter den Elementen, der Luft, dem Wasser, dem Feuer näher verschwistert und verwandt sind, als die andern Menschen, so folgen diese Frauen den Nixen und Elfen, oder sie sind selbst gestellt zwischen Menschen und Geister. Aber die Dichterin verkündet nicht, wie etwa Margarete Beutler, ihre Verschiedenheit von dem Täglichen in Trotz und Spott, sondern das tief Konservative ihres Wesens zwingt sie, dies Andersein als Schuld zu empfinden: die schöne Mete wird von ihrem tapfern Mann gezwungen nicht Feuer und nicht Schlange zu sein, sondern Mensch unter Menschen; die schöne Agnete klagt, ausgestoßen vor der Kirchentür, daß sie die Herrlichkeit der Messe nicht erblicken kann; Fluch wird über Esther Cohn gesprochen, die mit dem Goy entfloh, daß sie in Verzweiflung wiederkehre. Und ganz in diesem Sinne hat die Dichterin die alte Sage von Ys, das durch das Meer zerstört ward, als ein geheimes Tor in der Mauer geöffnet wurde, verknüpft mit dem Märchen vom Froschkönig: die Königstochter folgt der Verführung des Necks der Tiefe, sie wälzt den Stein vom Brunnen, und verheerend bricht die Flut herein. Die strengsten Gemeinschaften, die des orthodoxen Judentums und die der Kirche, werden den „Abtrünnigen" gegenübergestellt; und in verwandtem Zusammenhange erscheint hier zum erstenmal in der balladischen Dichtung das norddeutsche Kaufmannspatriziat: Peter Hardens Tochter ist eine Dirne geworden und verderbt Geschlecht und Haus.

Im letzten Grunde ist Agnes Miegel eine Schwester Thomas Manns, voll Fremdheit zwischen Bürgertum und Künstlerschaft inmitten stehend, eigentlich eingewurzelt weder hier noch dort, im Tiefsten das Außergewöhnliche mißbilligend und voll Andacht zu dem Täglichen und Gewordenen, zu Sitte und Satzung. Was für Thomas Mann Lübeck, ist für sie Königsberg; Hansageist und Abenteurergeist kämpfen auch in ihren Dichtungen. Jener Geist des kaufmännischen Patriziats, der die „Buddenbrooks" schuf, bildete auch ihre Kaufmannsgedichte, „der Abschied", „das Begräbnis". Und wie bei Thomas Mann das Toniohafte und das Krögersche sich verbinden, so schlägt hier südliche Glut in die nordische Bürgerlichkeit. Die lodernden Kleopatraverse stehen neben den kastenhaft gemessenen Strophen des „Begräbnis"-Gedichtes; neben der tanzenden Margarete Valois kniet die büßende Magdalena: wie in einem Gedicht Aphrodite und Jesus, so begegnen sich hier heidnisches Bacchantentum und asketischer Protestantengeist.

Dieser innere Gegensatz findet seine Spiegelung in dem Kontrast der beiden Farben, die durch dies Buch funkeln: heidnisches Rot lodert, christliches Weiß leuchtet durch diese Strophen: „Ich trug um meine Stirne, die weiß von vieler Nächte Denken ward, die rote Priesterbinde der Entsagung," des Herbstes Stirn ist mit roten Berberitzen bekränzt, indessen in der Luft die weißen Fäden ziehen; wie Kupfer schimmert im Abendrot die weiße Birkenrinde; Jesu blasse

* „Gedichte" 1901 bei Cotta in Stuttgart; „Balladen und Lieder" 1907 bei Diederichs in Jena.

Rechte streift segnend den Rosenkranz auf Aphrodites rotem Scheitel.

Die Art des Ausdrucks entspricht diesem Gegensatz. Aus den Gedichten bricht eine suggestive Leidenschaft, aber es muß betont werden, daß an dieser machtvollen Eindringlichkeit eben die traditionelle Form großen Anteil hat. Diese Art der Sprache findet uns in hohem Maße vorbereitet, und die menschliche Elementarkraft der Dichterin hat es leichter sich in diesen zubereiteten und bequem zu handhabenden Formen zu vermitteln, als wenn sie nach einer neueren, eigeneren Präzision und Wucht des Ausdrucks strebte. Hiervon aber ist Agnes Miegel weit entfernt. Ihre Balladen rollen oft in den üblichen viergeteilten Daktylen daher; seltene, starktönende Namen von Geschlechtern und Ländern werden nach dem Brauch der Tradition wie Erzstücke in das kochende Schmiedfeuer der Ballade geworfen; viele ihrer Gedichte sind gänzlich von Storms Naturlyrik beeinflußt, sein Wort von der roten Rose Leidenschaft wird unbewußt zitiert, sein herrliches Dämmergedicht „Gartenspuk" wird in dem Gedicht „Dämmerspuk" bis in Einzelheiten nachgeahmt; mit Gedichten, die von Carl Busse beeinflußt sind, dessen Lyrik selbst nur Konvention und Nachahmung ist, kommt ein süßlicherer Farb- und Klangton Geibelscher Herkunft in ihre Verse; die feuer- und farbenstarken Rhythmen der Schönaich-Carolathschen Don Juan- und Sphinx-Dichtungen klingen in Gesängen wie „Santa Cäcilie" und dem „Fragment" nach; das Gedicht „Jane" mit seinen lockeren, fast plaudernden Rhythmen könnte in Fontanes englischen Balladen stehen. All dies beweist, daß die Dichterin nicht naiv ist im Sinne künstlerischer Unberührtheit, nur ist ihr die zeitgenössische Lyrik unbekannt geblieben, oder sie hat nicht auf sie eingewirkt.

Man kann die eigentlichen Leistungen der modernen Lyrik verhältnismäßig gering bewerten und muß dennoch betonen, daß sie eine Fülle von Anregungen geschaffen hat, deren wir heute nicht mehr entraten können. Die Moderne wirkte im wesentlichen analytisch; aber eine Synthese kann nur dann im Tiefsten fruchtbar und dauernd sein, wenn sie jene analytischen Kräfte und Werte verarbeitet hat. Agnes Miegel besitzt, was der Moderne mangelt, eine Fähigkeit zur Form und jenen konservativen Geist, der sich aufs Allgemeine richtet und des Sinnes für das Gewordene nicht entbehrt. Aber es mangelt ihr jene Differenzierung und Nuancierung des Gefühles und der Sprache, welche in diesen Zeiten erworben wurde. Sie hat die Synthese und Tradition; die Moderne hat die Analyse und die Differenzierung: aus dem Zusammenschluß dieser beiden Elemente erst kann die neue Synthese erwachsen, um die heute gerungen wird.

Agnes Miegel ist an sich ein so großes dichterisches Talent, daß man sie trotz ihrer wesentlichen epigonischen Züge nicht ausschließlich eine Epigonin nennen kann. Unter der Menge der sprachlich unerlebten stehen bisweilen durchaus eigentümliche, mächtige Rhythmen, und die Bilder treten groß und reich aus ihrem Haupte: „wie Bienenbrausen" vernimmt Heinrich von Plauen das Rauschen der Ostsee; mondbeschienene Eisschollen treiben, „wie hungrige Wölfe, verwunschen und weiß", am Styx zieht der Borgia schändlich Haus dahin, „gedrängt um der Lucrezia perlenblasse fahlblonde Schönheit — wie die dunkle Traube schwärmender Bienen um die Königin."

In einem ihrer letzten Gedichte beginnt Agnes Miegel die traditionelle Strophe aufzulösen. Dies Gedicht, in dem ihre Form am selbständigsten ist, ist bezeichnenderweise ihr bestes Gedicht, die Ballade von der „schönen Agnete":

„Als Herrn Ulrichs Wittib in der Kirche gekniet,
da klang vom Kirchhof herüber ein Lied,
die Orgel droben, die hörte auf zu gehn,
die Priester und die Knaben, alle blieben stehn,
es horchte die Gemeinde, Greis, Kind und Braut,
die Stimme draußen sang wie die Nachtigall so laut:

„Liebste Mutter in der Kirche, wo des Meßners Glöcklein klingt,
liebe Mutter, hör, wie draußen deine Tochter singt,
denn ich kann ja nicht zu dir in die Kirche hinein,
denn ich kann ja nicht mehr knien vor Mariens Schrein,
denn ich hab ja verloren die ewige Seligkeit,
denn ich hab ja den schlammschwarzen Wassermann gefreit.

Meine Kinder spielen mit den Fischen im See,
meine Kinder haben Flossen zwischen Finger und Zeh,
keine Sonne trocknet ihrer Perlenkleidchen Saum,
meiner Kinder Augen schließt nicht Tod noch Traum . . . .

Liebste Mutter, ach, ich bitte dich,
liebste Mutter, ach, ich bitte dich flehentlich,
wolle beten mit deinem Ingesind
für meine grünhaarigen Nixenkind,
wolle beten zu den Heiligen und zu unsrer Lieben Frau
vor jeder Kirche und vor jedem Kreuz in Feld und Au!
Liebste Mutter, ach ich bitte dich sehr,
alle sieben Jahre einmal darf ich Arme nur hierher,
sage du dem Priester nun,
er soll weit auf die Kirchentüre tun,
daß ich sehen kann der Kerzen Glanz,
daß ich sehen kann die güldene Monstranz,
daß ich sagen kann meinen Kinderlein,
wie so sonnengolden strahlt des Kelches Schein!"

Und die Stimme schwieg. Da hub die Orgel an,
da ward die Türe weit aufgetan, —
und das ganze heilige Hochamt lang
ein weißes, weißes Wasser vor der Kirchentüre sprang."

Hier hat sich die Dichterin von der traditionellen Strophe und teilweis auch von der üblichen Balladensprache befreit, und dennoch ist die Form geschlossen und fest. Der wachsende und abschwellende Gesang ist von einer unendlichen Kraft der Innigkeit — selten ward wohl leidenschaftlicher gebeten und gebetet als in den Zeilen: Liebste Mutter, ach, ich bitte dich, liebste Mutter, ach, ich bitte dich flehentlich, — und am Schluß wächst das Gedicht zu einer Größe der visionären Kraft, wie sie heute in Deutschland selten ist.

Ob Agnes Miegel etwas von jener sprachlichen Verfeinerung in sich aufzunehmen vermag, steht dahin, und es ist zweifelhaft, ob es für sie notwendig ist. Aber das scheint unabweislich nötig, daß sie ihre großen Reichtümer mit hellerem Bewußtsein verwalte, und daß sie sich über das Verhältnis der Gegenwart zur Tradition klarer werde als bisher.

Die sie in die Literatur eingeführt haben, waren im wesentlichen reaktionär gerichtete Männer, deren Einfluß die konservativen Anlagen ihres Talentes so bestärkten, daß sie selbst oft künstlerisch reaktionär, nachahmerisch wirkt. Der wahre geistige Konservativismus

aber scheidet den Begriff der Wandlung zum Höheren nicht aus; Reaktionäre bleiben in der Tradition stecken, Revolutionäre ahnen Sinn und Segen der Tradition nicht: es gilt, in der Tradition wurzelnd, sie fortzubilden. Anfänge hierzu sind bei Agnes Miegel zu finden. Ihre nächsten Gedichte werden entscheiden, ob sie ihre großen Kräfte zu ganz selbständigen Gebilden zu binden vermag, oder ob sie in Überlieferung eingesprengt bleiben, weil sie der bergmännischen Tugend ermangelt, die aus Quarz und Schiefer das Gold löst.

Ernst Lissauer.

Vier Prosadichtungen von Franz Reuß.

Verschlafenes Landstädtchen.

Ich hatte eine Stunde Aufenthalt und wandelte in das Nest hinein.

Ein allgemeiner Mittagsschlaf hielt es gebannt.

In den Kastanienbäumen lärmten Sperlinge und in den Bürgergärtchen schlummerten alte Frauen auf den Bänken vor den Haustüren und gefleckte Katzen spannen in der Sonne.

Die Bienen summten um die Balsaminen und Dahlien. Die Sonnenrosen schauten der Sonnenscheibe ins Antlitz und die roten Blüten der Stangenbohnen glühten.

Es roch nach Gurkenkraut, Quendel, Bohnenkraut, Fenchel, Dill, und Salbei. Es duftete nach frischen Gurken und eingesottenen Früchten.

Aber oben, hoch über allen Giebeln im Blauen, da schwamm auf prächtigen Schwingen in weiten, sicheren Kreisen ein spähender Raubvogel über den Gärtchen, über den Ställen, über den Sperlingen auf der Straße und über den Kücken und Kielhasen in den Höfchen . . .

— Eine Hoftür knarrte in ihren Angeln. Irgendwo in einer Nebenstraße sang ein Mädchen. In einem Steinhöfchen stapften auf den Fliesen mutig zwei winzige Hösleinhelden umher und schmetterten aus starken Lungen das Henkeltöpfchenlied in den beschaulichen Frieden der Verdauungsstille, die über allen Gassen flimmerte.

Es glitzerten in der Sonne die Glimmerkristalle der Prellsteine und die roten Dächer lachten lebensfroh hinter Ebereschen hervor, deren Fruchttrauben sich zu färben begannen.

Quer über der Straße stand ein halbvoller Leiterwagen, mit rotem Klee beladen; ein angeschirrter Schimmel hielt vor der Türe seines Stalles, scharrte mit dem linken Vorderhuf und wehrte mit dem Schweif die Fliegen ab.

Oben an der Kirche hockte ein Bübchen auf einem kleinen Handwagen.

Es rief mir zu: „Geben Sie mir einen Schubs!"

Ratternd rollte das Wägelchen die sanft geneigte Straßenseite hinab und rumpelte gegen den Straßenbrunnen.

Verschlafen lag der Ort und sonnenfroh. Die Tauben gurrten. Die Gärtchen rochen nach Würzkräutern; aus den Häusern duftete es nach frischen Gurken und eingelegten Früchten.

Und es war alles Behaglichkeit.

Der Durchstich.

Quer durch den Hügelzug führen sie im nächsten Frühjahr die neue Straße.

Darum haben sie jetzt den Hügel entzwei geschnitten.

Eine tiefe Wunde klafft im Berg. Eine ungeheure, schreiende, rote Wunde.

Das rote Erdreich liegt wie rohes Fleisch zu Tage und die Sonne betrachtet die Wundränder.

In bläulicher Röte leuchten die beiden Hänge des Einschnittes und in bläulicher Röte strahlt seine ebene Sohle.

Wie eine tiefe, schreiende Wunde gähnt die frische Spalte.

Ihre steilen, roten Wände sind von gelblichen Kiesgängen durchzogen, wie eine nackte Wunde von Eiter.

Die Steilkanten sind abgebrochen, wie wogenunterwaschene Mergelwände am Meeresstrand.

Die braunen Fruchtkolben des Wegetritts hängen über und ein Feld mit reifem Späthafer steht links am Rand. Der Hafer ist so goldbraun, wie das Sommerfell der Hirschkuh.

Auf der andern Steilkante ist ein Stoppelfeld. Auf diesem gehen langsam und schnatternd graue Gänse und rupfen vergessene Gerstenähren und grüne Blätter, die zwischen den Stoppeln wuchern.

Die kleine Gänsehirtin aber sitzt im blauen, kurzen Röckchen strickend überm Abfall und läßt ihre bloßen Kinderfüße herunterbaumeln.

Um ihre braunen Füßchen flattert ein Pfauenauge.

Über der schreienden, ungeheuren Erdenwunde sitzt harmlos und stillzufrieden im Herbstlicht das sinnende Märchen . . .

Um Mittag.

Friedvoll schläft die Heidekate in der Mittagsonne. Ein Gedicht von schwärmenden Bienen träumt um den wilden Wein, der ihre Sparren umrankt. Und unterm wulstigen Strohdach schießen die Schwalben ein und aus. Auf dem Strohdache surrt ein hölzernes Windrädchen.

Ein siegstolzer weißer Hahn, der prächtig auf stämmigen Ständern inmitten seiner plusternden Glucken steht, jauchzt seinen Triumph in die dämmerige Stille.

Am Stalle hin schnurrt ein rotbunter Kater mit steil aufgerichtetem Schwanz.

Aus der schwarzen Tiefe des Schweinekotters grunzt die satte Daseinsfreude.

Und ein pechschwarzes Haupt wird sichtbar hinter der Türe des Beischlags, ein schwarzes Haupt mit schwarzen Augen, mit einem weißen Fleck auf der Stirne zwischen den eigensinnigen Hörnchen.

Eine feuchte, mausgraue Schnauze schnuppert hinaus in die linde Sommerwärme.

Der schwarze Prinz guckt aus seinem Palast heraus.

Der schwarze Prinz, das Stierkalb des Hauses.

Seine Augen blicken melancholisch und kraftstrotzend wie die saftgeschwellten, in kraftbewußter Melancholie schwimmenden Augen eines feurigen Jünglings, der seinen Drang beherrscht. —

Aber draußen schlägt der Wolfshund an.

Ein Wägelchen klappert weit, weit unten auf der Straße. Und ein Mann im roten Kittel springt neben

den jappenden Zughunden, die dem Wägelchen vorgespannt sind.

Das Wägelchen rollt heran zur Kate, wo der schwarze Prinz mit den feuchten Augen ins fremde Leben guckt.

Der Mann ist der Schlächter und soll den schwarzen Prinzen aufs Blutgerüst holen . . .

Der Affe.

In friedlicher Kameradschaft hausen die schmutzigen Rüsselbären im engen Kistenkäfig mit dem schwindsüchtigen Affen.

Der Wirt des Ausflugsrestaurants hält die Tiere in trostlosem Verwahr — zur Belustigung der Kinder.

Ein Bild der Dilettantensehnsucht, preßt der Affe seinen Leib ans Gitter und hungert aus gelben Augen auf den Anger, in die grünen Bäume, in die Freiheit hinaus. — —

Ein übermütiger Junge steht vor dem Käfig und reicht dem Affen Brennesseln. Stengel um Stengel.

Der Affe nimmt jeden mit beglückter Miene an und zieht ihn durch die faltige, schwarze Hand. Aber dann beißt es ihn. Dann reibt er wütend seine mißhandelten Finger. — —

Und langt doch gleich wieder mit beglückter Miene nach dem nächsten Nesselzweig. —

Wie ein Dilettant, der nie begreift, wie man ihn foppt, nach jedem Anlaß hascht, sein geschwollen Poema vorzutragen. —

Zehn lyrische Selbstporträts

werden von dem Verlage Dieterich in Leipzig veröffentlicht; und zwar wendet sich diese Sammlung, dem Vorwort zufolge, „an alle Freunde der Poesie, die den Wunsch empfinden, die markanten Vertreter zeitgenössischer Lyrik authentisch kennen zu lernen". Um diesen Zweck zu erreichen, entscheidet es sich nicht ausschließlich für die Richtung der „Alten" oder der „Neuen", sondern will dartun, „daß auf beiden Seiten Männer von starker, persönlicher Eigenart tätig sind, die wohl bestimmte Merkmale einer eigenen Zeitstimmung untereinander gemein haben . . . aber ebenso gewiß etwas anderes und mehr sind als nur Vertreter eines alten oder neuen Schemas". Damit aber die Dichter authentisch vertreten sind, haben sie selbst zehn Gedichte ausgesucht, die sie für wesentlich bezeichnend halten.

Zunächst ist die hier angeschnittene Frage des Gegensatzes zwischen Alten und Neuen durchaus nicht mehr lebendig und das Buch, insofern es hierzu Stellung nimmt, durchaus „Senf nach Tisch". Die Programme von 1880 sind vergilbt, die Bewegung ist zerstoben, „unter Philistern umher zerstreut ist der Ritterorden, kennt keiner den andern mehr". Und somit ist auch der Gegensatz zwischen Alten und Jungen unaktuell, uninteressant geworden. Moderne, Neutönerei und dergleichen beginnen Bonmots von vorgestern zu sein, und die heutigen „Neuen" sind nicht die Feinde, sondern die Erben und Söhne der großen Alten und fühlen sie als Schwert- und Schildheilige zu ihren Häupten, wenn sie ihrerseits darangehn, die verderblichen Irrtümer und Irrlehren der Modernen zu überwinden. Aber weder der als Lyriker durchaus unselbständige Dahn noch Trojan, der menschlich liebenswert ist, aber als Lyriker auf Tag und Haus gelegenheitsmäßig beschränkt blieb, kommen in diesem Sinn für die Lyrik in Frage, und selbst Saar, in dem wir einen feinen Erzähler ehren, ist die lyrische Bezwingung im wesentlichen versagt geblieben. In einem durchaus kleinlichen Sinne ist hier der Begriff des „Zeitgenössischen" gefaßt: sollten markante Vertreter der ältesten Generation unserer Tage vorgestellt werden, so hätte man in erster Reihe tote Dichter berücksichtigen müssen. Grosse, C. F. Meyer, Fontane, Hopfen sind darum nicht minder „Zeitgenossen" als Trojan und Dahn, weil sie zufällig kurz vor dem Entstehen dieser Anthologie gestorben sind. Aber sie mußten übergangen werden, weil ja die einzelnen selbst ihre Gedichte auswählen sollten: so hat der zweite Grundgedanke des Buches die Ausführung des ersten beeinträchtigt, und außerdem ist er selbst durchaus verfehlt. Ein tieferes Interesse kann die eigene Auswahl eines Dichters nur dann erregen, wenn er im exakten Sinn ein grundbewußter Künstler und im prägnanten Sinn ein Woller, eine Persönlichkeit ist: der Zyklus Dehmels — man mag ihn ästhetisch bewerten, wie immer — ist ein bedeutsames Dokument voller Kontur und Geschlossenheit. Doch angesichts etwa der Bierbaumschen Auswahl muß man den Dichter gegen den Kritiker Bierbaum in Schutz nehmen und diesen erinnern, daß Gedichte, wie „Es ist ein Reihen geschlungen" oder „Rosen, Mozart, Goethe" immerhin mehr geeignet sind, eine Vorstellung von dieser Lyrik zu geben, als die törichte Griesgramszene. Wenn aber gar Dichter, wie Martin Greif oder Detlev von Liliencron, diese typisch unintellektuellen, unbewußten, ganz naiven Dichter veranlaßt werden, eine „authentische" Auslese zu treffen, so ist das von fast grotesker Sinnlosigkeit: jeder einsichtige und wohlmeinende Verehrer dieser Dichter muß im Gegenteil wünschen, daß möglichst bald Auswahlen aus ihren Gedichten erscheinen, auf die ihnen keinerlei Einwirkung verstattet ist. — Schlechte Bilder jedes Dichters — z. B. Saar ist kaum wiederzuerkennen, geschweige, daß er gestaltet ist, — Exlibris oder Wappen und die Selbstbiographien in Faksimile sind beigegeben, und somit auch im Äußeren die Person allzusehr betont.

In dieser Hinsicht ist das Buch durchaus zeitgemäß: allenthalben werden wir ja von den barocken Wucherungen eines epidemischen Individualismus belästigt: individualistische Kritiker plaudern von ihren Etuis und Schnürstiefeln, individualistische Dichter veröffentlichen Tagebuchblätter, Impressionen, Briefe und andere mehr oder minder unabgelöste persönliche Äußerungen, und hier werden die Handschriften und Exlibris dargeboten, — alles Symptome derselben Zeitkrankheit, deren Symbol „die Woche" ist, und alles veranlaßt durch den Mangel an jenem geistigen Gemeinschaftsgefühl und -Drang, den zu erzeugen die wichtigste Aufgabe derer ist, die in den nächsten dreißig Jahren an dem geistigen Leben unseres Volkes arbeiten werden.

Ernst Lissauer.

Schundliteratur.

Das ist erfreulich: nun hat der Börsenverein der Deutschen Buchhändler zu Leipzig sich an die Seite der „nur" ideell Interessierten gestellt und auf seiner letzten Hauptversammlung Beschlüsse zur Bekämpfung der „Schundliteratur" gefaßt. Wenn wir nur wirklich wüßten, was Schundliteratur ist? Wir „Gebildeten" sind uns „selbstverständlich" ganz klar darüber, was wir unter Schundliteratur verstehn. Jedenfalls fühlen wir uns trotz schwankenden literarischen Neigungen konsolidarisch in dem Bestreben, den „Ungebildeten" die vergiftende Kost zu nehmen und ihnen dafür bessere vorzusetzen. Aber können wir da so objektiv sein, wie es nötig wäre? Und wären wir, falls diese Objektivität uns eignete, dadurch qualifiziert zu dieser großen Arbeit, die doch wiederum ein ganz persönliches Empfinden, also Subjektivität erfordert? Wir stoßen bei Schritt und Tritt auf Widersprüche, an denen unser Tun oder unsere bessere Einsicht scheitern müssen. Was ist nicht schon alles versucht worden, um das Volk der Schundliteratur zu entziehn! Wir haben Volksbibliotheken, die geradezu mustergültig sind und durch die unsere „Volksbildung" der aller anderen Länder weit vorausschreitet. Wir haben Vereine, „zur Bekämpfung" sowie „zur Förderung". Hindern diese Vereine, daß die Schundliteratur floriert? Vor etwas mehr als einem Jahr trat der Scherlsche Verlag in Berlin mit einem Unternehmen an die Öffentlichkeit, das plötzlich einen ganz andern Standpunkt einnahm, von dem aus die Erziehung der lesenden Massen betrieben werden sollte. Darum gab es einen Heidenlärm, trotzdem tatsächlich eine ganze Anzahl von vernünftigen Menschen namentlich für das Unternehmen eingetreten waren. Woran lag das? Weil wir eben alle an der Relativität des Begriffs Schundliteratur hängen bleiben. Was für den einen Schund ist, mag für den andern unter Umständen gut sein.

Es scheint mir überdies ein Irrglaube zu sein, daß gerade heute die Schundliteratur resp. das Begehren nach ihr besonders groß sei, relativ groß natürlich. Nur ein Phantast mag glauben, daß jemals ein Goethe Volksliteratur gewesen sei. Damals

wurde „Schund" genau so gelesen wie heute. Und wenn jetzt eine bestimmte, recht grobe Art Schund aufgekommen ist, so steht diese Lektüre der Ungebildeten in durchaus normalem Verhältnis zur Lektüre der Gebildeten, die — zwar literarisch geheiligten — Schund in Masse birgt. Denn „literarisch guter" Schund bleibt Schund trotzdem. Das zu verkennen, war, scheint mir, der große Fehler des Scherlschen Unternehmens.

Nun muß man einmal in die Feierabendstuben des Volks gucken, um aufmerksam auf die zahllosen Blättchen zu werden, deren Abonnenten in den unteren Schichten nach Tausenden zählen. Das sind aller Art „Sonntagsblättchen" und „Feierabendblättchen", die oft als Beilage von Provinzzeitungen, oft aber auch selbständig erscheinen und mit recht harmlosen Mitteln, wie Unfall-, Lebensversicherung, Preisrätseln, Bunten Ecken und allerhand dummem oder drolligem Schnickschnack ihre Leser werben. Die meisten der „Gebildeten" ahnen von diesen „Zeitschriften" nichts. Ein Roman ist ihr Wesentliches, oft sind es mehrere Romane, die vom relativen Standpunkt des „Gebildeten" als vollkommener Schund angesehen werden können. Aber meistens sind sie nur literarisch Schund, und da für das Volk der Begriff moralisch (auch relativ) das Wichtigste ist, — denn was schadet es, daß die Masse der „Ungebildeten" von literarisch gut oder schlecht keine Ahnung hat — sollte man doch für diesen „Schund" Propaganda machen und mehr Beachtung auf diese stillen Winkelblättchen wenden, denn sie können den großen Bestrebungen vielleicht mehr dienen als man ahnt.

Was das Volk von Lektüre will, ist Lebenswahrheit, spannende Handlung und viele Fortsetzungen. Das alles kann es literarisch gut oder schlecht und moralisch gut oder schlecht haben. Literarisch und moralisch gut ists langweilig fürs Volk und überdies selten. Um gegen das zugleich literarisch und moralisch Schlechte zu kämpfen, muß man vor allem von dem hier ganz unwesentlichen Begriff des Literarischen absehn. Sonst geschiehts, wie so oft, weil der Kampf von „Gebildeten" geführt wird: daß nämlich der Lesestoff literarisch verbessert wird, sonst aber schlecht bleibt. Man braucht nicht lange nach einem Ersatz für die Nick-Carter Kolportage zu suchen. Er ist in zahllosen Literaturprodukten in zahllosen Unterhaltungsblättchen da und wird von Ungebildeten für Ungebildete produziert. Seine akzeptable Färbung ist: literarisch schlecht und moralisch gut. R. Schwerdtfeger.

Die Sehenswürdigkeit.

Wir in Koblenz haben drei Sehenswürdigkeiten: das Kaiserdenkmal am Deutschen Eck, den Stolzenfels bei Capellen und den Roten Hahn. In das Kaiserdenkmal klettert man hinein und bewundert die riesigen Steinblöcke am Unterbau; zum Stolzenfels reitet man mit dem Esel hinauf und bekommt Filzgaloschen angezogen: das hat noch keinem ernstlich geschadet, aber daß die Kellner, Kutscher und Dienstmänner in Koblenz jeden Fremden zum Roten Hahn verführen, das ist ein unwürdiges Stück der Fremdenindustrie. Und wenn die Arenberger Kirche nicht herrlich auf der Höhe läge, sodaß der Fremde einen Blick ins weite Rheintal nach der Eifel hinüber hat, sollte der Rheinische Verkehrsverein Warnungstafeln aufrichten lassen.

Worin besteht die Sehenswürdigkeit vom Roten Hahn? Darin, daß eine Kirche mit den umliegenden Kapellen in einem kindlichen Geschmack mit Steinchen ausgelegt ist, die dem Fremden als Mosaiken gepriesen werden. Natürlich ist der Fremde, wenn er dem Panoptikum entwachsen ist, entrüstet; und oftmals werde ich draußen spöttisch als Koblenzer zur Rede gestellt. Aber wer täglich die Massen dahin wallfahrten sieht, muß sich wohl nach den Gründen fragen. Sie sind nicht in der Frömmigkeit zu suchen; man sieht so manchen den Protestantismus förmlich an; auch ist es gar kein großer Wallfahrtsort im Sinn etwa von Echternach: es ist die naive Schaulust, die der Neger auch hat, und die in unserer schönen Landschaft nichts sucht und findet als die Sehenswürdigkeit.

Wer sie da täglich in der elektrischen Bahn, auf dem Schiff und der Bahn die Minuten berechnen hört, um nur die letzte Sehenswürdigkeit noch mitzunehmen, wie sie den Schaffner fragen (womöglich gerade auf der Rheinbrücke mit den wunderschönen Blicken rechts und links), ob es hier sonst nichts mehr zu sehen gäbe: der findet sich vor einer Menschenart, in deren Gehirn uns keine Kindheitserinnerung zurück führt. Sie durchrasen blindlings eine Landschaft, von deren Schönheit sie nichts wahrnehmen und staunen in ehrlicher Begeisterung Dinge an, die wir kaum noch belächeln können.

Ob sie noch zu erziehen sind? Mit welchem Recht, kann hier der Spötter fragen: sie haben einen Genuß der „reinen Anschauung, ohne sinnliche Begierde", sind also ästhetisch auf ihre Art. Sie bleiben den schönen Punkten unserer Landschaft einmütig fern und stören keinen in seinem einsamen Genuß. Und doch sind sie wie Schädlinge an unserm schönen Rhein, indem sie das eigentliche Objekt der Fremdenindustrie abgeben und also die Herren des Landes sind. Ihretwegen stehen die schlimmen Andenkenbuden da, ihretwegen sind unsere schönen Rheindampfer so komisch ausgeschmückt, ihretwegen werden die unbekannten Fremden immer wieder an Orte geführt, wo sie uns Rheinländer für Neger und unsere Landschaft für einen Jahrmarkt halten müssen. E. R.

Liliencrons Doktordiplom

enthält (in deutscher Übersetzung) folgende Begründung: „Die Fakultät verleiht ihre höchsten Würden dem Baron Detlev von Liliencron als dem Mann und Dichter, der, in der Musenstadt Kiel geboren, seine schleswig-holsteinische Heimat mit heißem Herzen und pietätvoller Verehrung geliebt hat; dem, als er, ein Soldat im königlichen Dienst, sein Leben mit der Waffe in der Hand im österreichischen wie im französischen Kriege einsetzte und ehrenvolle Wunden davontrug, Bellona zur interessant fabulierenden Muse geworden ist; der die im Kriege seltene und wertvolle Fähigkeit, in dringender Gefahr scharfen Blicks das jeweilig Notwendige zu erkennen und auszuführen, die Fähigkeit schnellsten Erfassens, auch auf dem Gebiet der Dichtung, offenbart hat; der fremdartige Dinge im Nu in sich aufnahm, sozusagen verschluckte, mit dem Safte der Dichtung durchtränkte und, Natur in Kunst wandelnd, im Feuer seiner Phantasie läuterte; der die ‚heilige Dreieinigkeit' der Verse und die Strophenform der Stanze, alle Gefäße mit neuem Honig füllend, seiner Kunst dienstbar gemacht hat; der das von Homer, dem Sänger der Taten der Götter und Menschen, ausgegangene Epos nach dem Beispiel Byrons im Harald, der in der Form des Heldengedichts sein eigenes Leben malte, modernisiert und durch neue Schreibweise ausgebaut hat; der Einsiedler von Poggfred, ein Lynkeus im Epos, der alle verborgenen Höhen und Tiefen des Menschenherzens von der Warte der Dichtung aus begriffen hat."

Ist das nicht herzerfrischend trotz einiger gesuchten Wendungen? Und kann man in wenigen Sätzen das Wesen dieses Dichters besser umschreiben? Mit diesem Diplom hat sich die philosophische Fakultät zu Kiel selber geehrt. Sollten wir doch wieder auf dem Weg sein, das Volk der Denker und Dichter zu werden? S.

Ein Frauenbund

zur Ehrung rheinländischer Dichter wurde am 3. Juli in Darmstadt unter dem Vorsitz von Frau Geheimrat Elsa Römheld gegründet. Er will in jedem Jahr ein Werk eines rheinländischen Dichters zur ersten Auflage bringen und in einer gebundenen numerierten Ausgabe unter seine Mitglieder verteilen. Der Dichter erhält neben der öffentlichen Anerkennung einer solchen Ehrung zugleich ein Ehrenhonorar. Bis jetzt sind dem Bund annähernd fünfhundert Frauen beigetreten, sodaß schon in diesem Jahr an die Ehrung eines rheinländischen Dichters gedacht werden kann. Um die liebenswürdige Pflege von lokalem Dilettantismus auszuschließen, ist die Bestimmung getroffen, daß nur solche Dichter und Werke dem Leseausschuß vorgelegt werden, die durch Hermann Hesse und Wilhelm Schäfer geprüft und zur endgültigen Auswahl vorgeschlagen wurden. Da der Mitgliedsbeitrag nur 4,— Mark beträgt, die jedem Mitglied in einem guten Buch zurückgegeben werden (das durch die beigedruckte Liste der jeweiligen Mitglieder zu einer bibliographischen Seltenheit wird), darf von den Leserinnen der „Rheinlande" wohl besonders erwartet werden, daß sie dem Bund beitreten. Der geschäftsführende Vorstand besteht aus Frau Geheimrat Römheld, Darmstadt (wohin Anmeldungen zu richten sind); Frau Professor Litzmann, Bonn; Exzellenz Nicolai, Karlsruhe; Freifrau Selma von der Heydt, Elberfeld, und Fräulein von Stülpnagel, Darmstadt.

Herausgeber: Wilhelm Schäfer, Verlag der Rheinlande G. m. b. H. Druck A. Bagel, Düsseldorf. Papier: J. W. Zanders, B.-Gladbach.
Alle für die Redaktion bestimmten Sendungen sind an den Herausgeber W. Schäfer, Vallendar, erbeten.
Für unverlangte Manuskripte und Rezensionsexemplare wird keine Verpflichtung übernommen.

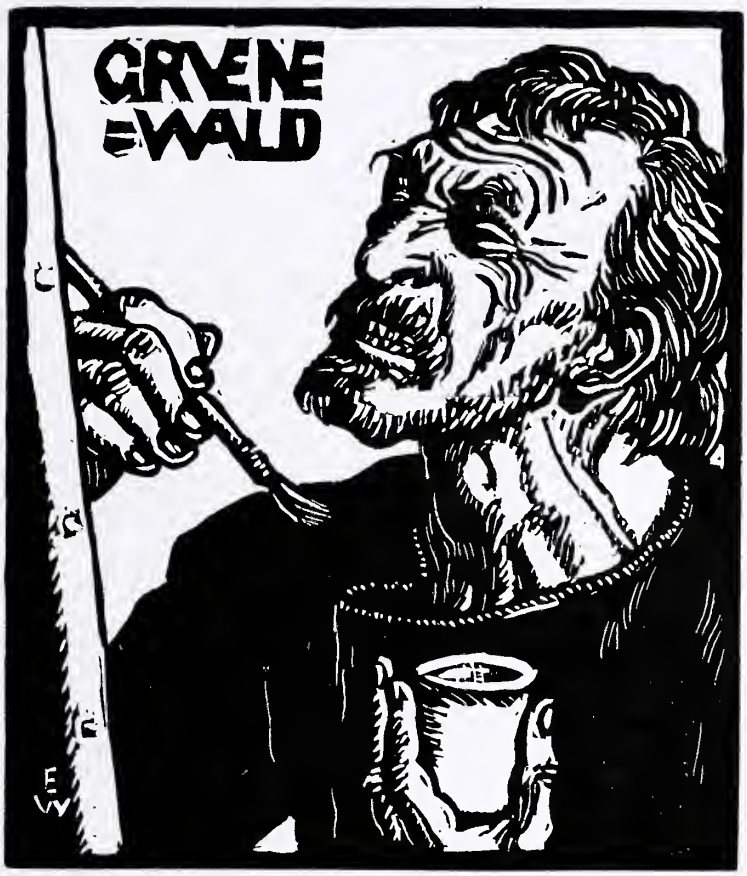
Ernst Würtenberger:
Johann Sebastian Bach.
(Original-Holzschnitt.)

Ernst Würtenberger: Grünewald (Holzschnitt).

Ernst Würtenberger.

In der Schweizer Abteilung der heurigen Ausstellung im Münchener Glaspalast und auf der Ausstellung der Schweizer Künstler, die im letzten Jahre in Frankfurt stattfand, hat auch ein deutscher Maler vornedran gestanden, der Badenser Ernst Würtenberger, aus dem Konstanzer Land am Bodensee gebürtig, ein Künstler, der seit einigen Jahren in Zürich wohnt, und seit dieser Zeit meist in der Gefolgschaft der führenden innerschweizerischen Maler erscheint. Was den Schwaben Würtenberger mit den engverwandten und stammesgleichen alemannischen Nachbarn auf eidgenössischem Boden verbindet, was seine künstlerische Wesenszugehörigkeit zur Schweiz erklärt, das ist seine Formensprache. Wir finden bei ihm etwas von der Malweise jener Schweizer Maler, die sich seit einigen Jahren so stark und aufrecht im Rahmen der deutschen Kunst behaupten. Daß Würtenberger trotz seiner Freundschaft mit den Schweizern so fest im schwäbischen Boden steckt, wie nur irgend einer aus den besten Reihen der württembergischen und badischen Künstler, das zeigen uns Stil und Sinn seiner kräftigen Kunst, das zeigt uns der Stoff, dem er sich zugewendet hat. Als ein Heimattreuer, der nur aus dem Lande, das ihn geboren hat, schöpfen will, ist Würtenberger fast auf allen seinen Bildwerken — und gerade auf denen, die als gesichertes Ergebnis einer langen künstlerischen Stilsucherarbeit reif und reich vor uns stehen — zur Darstellung der heimischen Welt zurückgekehrt. Der knochige, derbe schwäbische Menschenschlag, der auf den grünen und fruchtbaren Hügeln rings um den Bodensee wächst, unsentimentalisch, aber scharf und ehrlich bei

Ernst Würtenberger:
Johann Sebastian Bach
(Originalholzschnitt.)



Ernst Würtenberger: Grünewald (Holzschnitt).

Ernst Würtenberger.

In der Schweizer Abteilung der heurigen Ausstellung im Münchener Glaspalast und auf der Ausstellung der Schweizer Künstler, die im letzten Jahre in Frankfurt stattfand, hat auch ein deutscher Maler vornedran gestanden, der Badenser Ernst Würtenberger, aus dem Konstanzer Land am Bodensee gebürtig, ein Künstler, der seit einigen Jahren in Zürich wohnt, und seit dieser Zeit meist in der Gefolgschaft der führenden jungeidgenössischen Maler erscheint. Was den Schwaben Würtenberger mit den engverwandten und stammesgleichen alemannischen Nachbarn auf eidgenössischem Boden verbindet, was seine künstlerische Wesenszugehörigkeit zur Schweiz erklärt, das ist seine Formensprache. Wir finden bei ihm etwas von der Malweise jener Schweizer Maler, die sich seit einigen Jahren so stark und aufrecht im Rahmen der deutschen Kunst behaupten. Daß Würtenberger trotz seiner Freundschaft mit den Schweizern so fest im schwäbischen Boden steckt, wie nur irgend einer aus den besten Reihen der württembergischen und badischen Künstler, das zeigen uns Stil und Sinn seiner kräftigen Kunst, das zeigt uns der Stoff, dem er sich zugewendet hat. Als ein Heimattreuer, der nur aus dem Lande, das ihn geboren hat, schöpfen will, ist Würtenberger fast auf allen seinen Bildwerken — und gerade auf denen, die als gesichertes Ergebnis einer langen künstlerischen Stilsucherarbeit reif und reich vor uns stehen — zur Darstellung der heimischen Welt zurückgekehrt. Der knochige, derbe schwäbische Menschenschlag, der auf den grünen und fruchtbaren Hügeln rings um den Bodensee wächst, unsentimentalisch, aber scharf und ehrlich bei

der Arbeit und beim Vergnügen gesehen, tritt uns aus dem Teile seines Lebenswerkes, das der Wiedergabe des Bauernvolkes gilt, deutlich umrissen entgegen. Wer flüchtig auf das Bild der Münchener Ausstellung, den „Kuhhandel", sieht, rät zuerst auf einen ausgesprochenen Bauernmaler, auf einen Darsteller, der mit dem Stoff, mit dem Landvolk und seiner Daseinsform fabelhaft vertraut ist. Eine ländliche Marktszene wird geschildert: Der jüdische Viehhändler feilscht mit dem Bauern um die Kuh. Der Bauer besinnt sich. Der Jude macht große Worte. Es wäre ein Vorwurf für einen alten guten Meister des Genrebildes, für einen, dem es einzig auf den Humor der Szene ankommt, für einen, der Wirklichkeiten um ihrer selbst willen abbildet.

Würtenbergers Dorfbild ist keine abgebildete, es ist eine geschaffene Wirklichkeit. Es zeigt die starke Daseinsnähe, die jeder auf Gestaltung von Typen und Gesten bedachten Kunst eigen ist. Jede Einzelheit ist mit Liebe und Sorge für die gegenständliche Klarheit geschaffen. Ein Lebensausschnitt, eine Tatsache kommt zustande.

Die Ausdrucksmittel, mit denen das erreicht wird, sind neu: alles ist groß und einfach, in hellen kaum gebrochenen Farben und in stark betonten klaren Linien und Umrandungen gehalten. Das Format und die Technik erinnern mehr an die Mittel der Freskomalerei als an die der Tafelmalerei, an große Raumverhältnisse und an beabsichtigte Wirkungen in die Ferne. Was dieses stilistische Ausnahmewerk auf dem Gebiete des Bauernbildes ahnen läßt, das ist die Heinneigung des Künstlers zur Behandlung des Formenproblems.

Wie Würtenberger auf seine Art Lösungen zu dieser ewigen Frage aufzustellen versucht, darüber gibt neben diesem Hauptstück seiner letzten Zeit, einem Werke, das auch eine weitere Eigenschaft des Künstlers, seine Vorliebe für die Schilderung von charakteristischen dem Volke angehörenden Typen, verrät, vor allem seine Bildnismalerei Auskunft. Würtenberger gehört zu den Bildnismalern aus innerer künstlerischer Notwendigkeit. Mit den Mitteln seiner Kunst ins Menschliche und Psychische vorzudringen, ist ihm überall, ob er als Schilderer des Landvolkes, ob er als Beobachter der kleinbürgerlichen Welt oder ob er als Darstelleller der Gesellschaft auftritt, ein triebhaftes Bedürfnis. Zu jenen Erscheinungen, denen das Temperament, die Denkart, denen die Seele auf dem Gesichte eingeschrieben ist, fühlt er sich am meisten hingezogen. Ausnahmeköpfe, Charaktergestalten, Einzelfälle sind es, die ihn vor allem fesseln, und über ihre Formen, über den Zusammenhang der stark ausgeprägten vom Innern redenden Gesichtszüge mit der Gesamterscheinung, über die Bedeutung hervortretender Merkmale für das psychische Bild und über die Logik der Gesichtsformen weiß er mit seiner vielgestaltigen Sprache tiefe und überzeugende Aussagen zu machen. Was er sich als Maler an klaren formalen Ausdrucksmitteln erobert, dient ihm zur Verwirklichung dieser Absichten. Es gibt kaum ein starkes und reiferes Werk seiner Hand, bei dem das Problem als Selbstzweck auftritt. Der Stoff, der Gegenstand stellt ihm die Aufgabe.

Was nach beglückender, glatter Ruhe aussieht, liegt ihm fern. Oft sichtbar leidenschaftlich, immer feurig, greift er stets, wenn er sein Wissen über die Einheit vom Innern und Äußern des Menschen dartun will, Vorwürfe mit heftiger, nahezu affektvoller Bewegung auf. Als Reflexionsmensch hat er sich auf einem Bildnis, das an dieser Stelle wiedergegeben ist, selber dargestellt. Das Bild ist eine Art von kunstphilosophischem Bekenntnis: durch den steten Kampf mit der Form, mit dem Unerreichbaren zerwühlt und zersetzt, schüttelt sich der Kunstdenker und Kunstschaffer auf groteske Weise einen Seufzer ab: er streckt die Zunge heraus.

Der schaffende Künstler als solcher ist auch sonst ein Motiv, das Würtenberger in manchen Variationen behandelt hat. Wer Schöpfungen Würtenbergers kennen lernen will, die in Form und Inhalt harmonisch die künstlerische Innigkeit erweisen, mit der er diesem Thema nachgeht, wird zu den Holzschnitten Würtenbergers greifen müssen, zu jenen graphischen Werken seiner Hand, denen nach meiner Ansicht ein schöner Platz unter den hochbewerteten Erzeugnissen unserer zeitgenössischen graphischen Kunst gehört. Holzschnitte wie sein inbrünstiger orgelspielender Johann Sebastian Bach, sein spazierender Beethoven und sein fanatischer Matthias Grünewald sind deutsche Künstlerbildnisse und Beispiele für eine volkstümliche mit Stilgefühl und nationaler Sinnesart

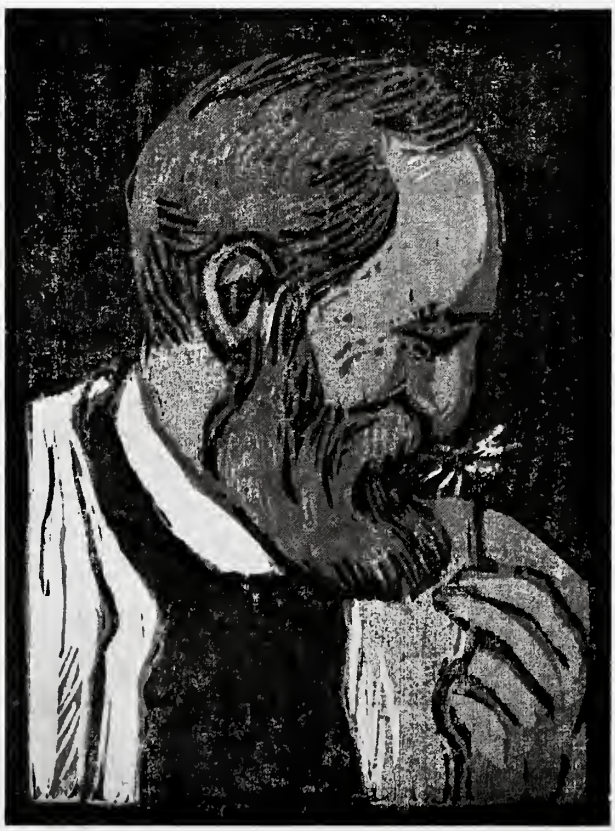
Ernst Würtenberger — Strickendes Bauernmädchen.

geschaffene graphische Kunst, denen nicht viel Ähnliches an die Seite zu stellen ist. Man muß weit zurückgehen, um einen deutschen Graphiker zu finden, der, ohne in unechte Dürersche Krausheit und Herbheit zu fallen oder ohne französische Vorbilder nachzuahmen und sich mit geschmackvollen Arrangements von Schwarz und Weiß zu begnügen, die Holzschnitt-Technik so sinngemäß zur Anwendung gebracht hat, wie Würtenberger.

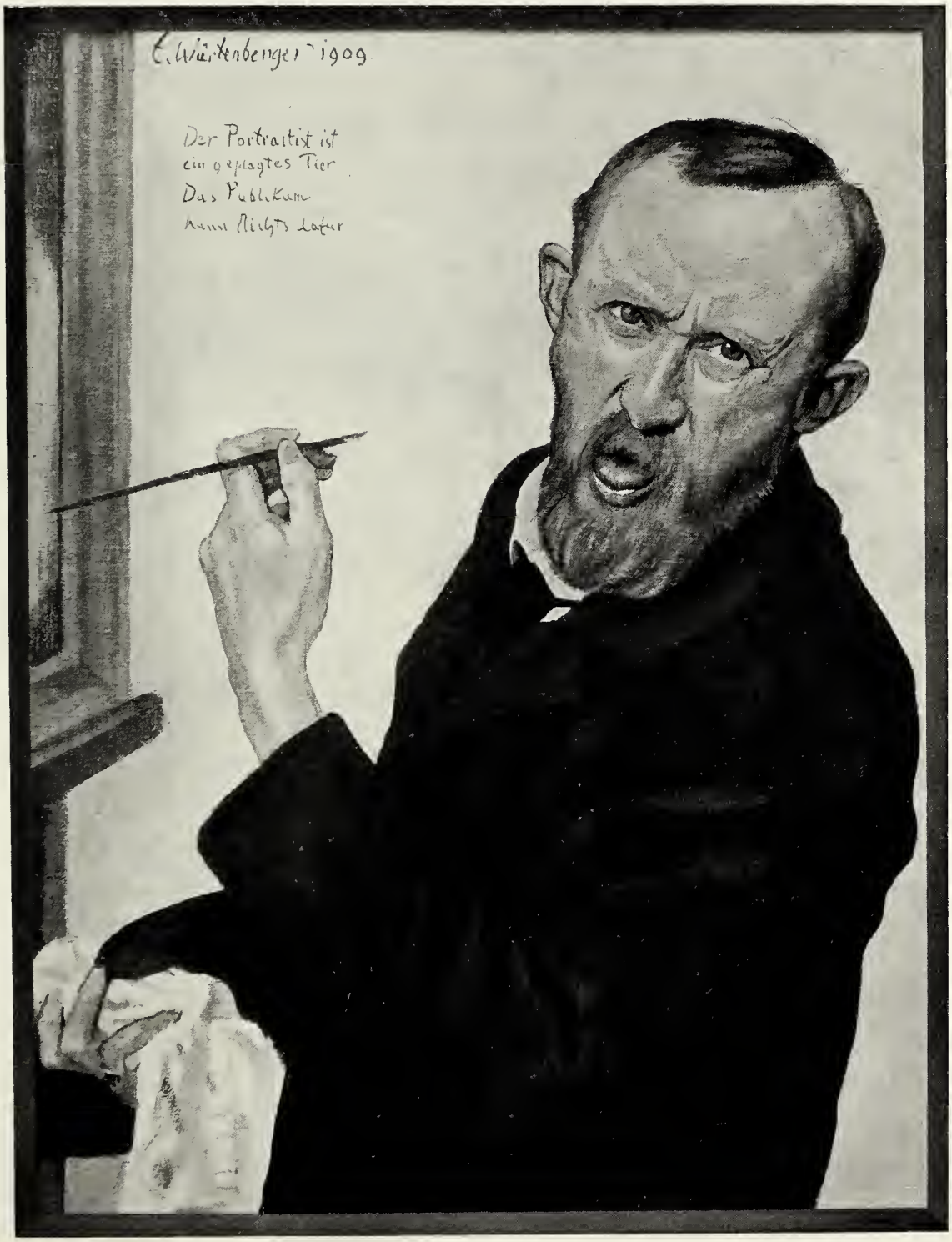
Der Holzschnitt dient Würtenberger auch zur Entäußerung einer anderen Richtung seines künstlerischen Wollens. Ich meine die karikaturistischen Einfälle, die Episoden und Figuren, in denen er sich von der Wissenschaft über die Formen des Menschen in humorvoller Weise befreit. Seine Gabe, fröhliche und heitere Linien zu entdecken, Spießer und Spießiges, Kleinstädter und Kleinbürger, Kinder und Kindlichkeiten in der behaglichen Sonnigkeit der künstlerischen Komik zu geben, ist nicht kleiner, als seine Fähigkeit zur ernsten und schicksalszeichnenden Menschendarstellung.

Ich möchte keine Voraussage darüber wagen, was man aus dem Bestand seiner mannigfaltigen Erzeugung als bleibend und dauerhaft herausheben wird. Würtenberger ist heute ein junger Vierziger, ein Künstler, der, wie seine jüngsten Werke zeigen, darauf ausgeht, die Elemente seiner reichen schöpferischen Tätigkeit und sein vielseitig geschultes Können in großen Werken zu summieren. Eine lange mit ungewöhnlicher Folgerichtigkeit vollzogene Entwicklung, aus der eine seltene künstlerische Umsicht und eine klare Erkenntnis aller Kunstwerte zurückblieb, liegt hinter diesem schwäbischen Künstler, der sein letztes und wuchtigstes Wort noch nicht gesprochen hat. Was ihn der Aufmerksamkeit aller wert macht, das sind, wie mir scheint, durch sein Werk deutlich verkündet, die Möglichkeiten zu einer großen, Temperamente, Charaktere und Sitten schildernden volksmäßigen Kunst.

Hermann Kesser.

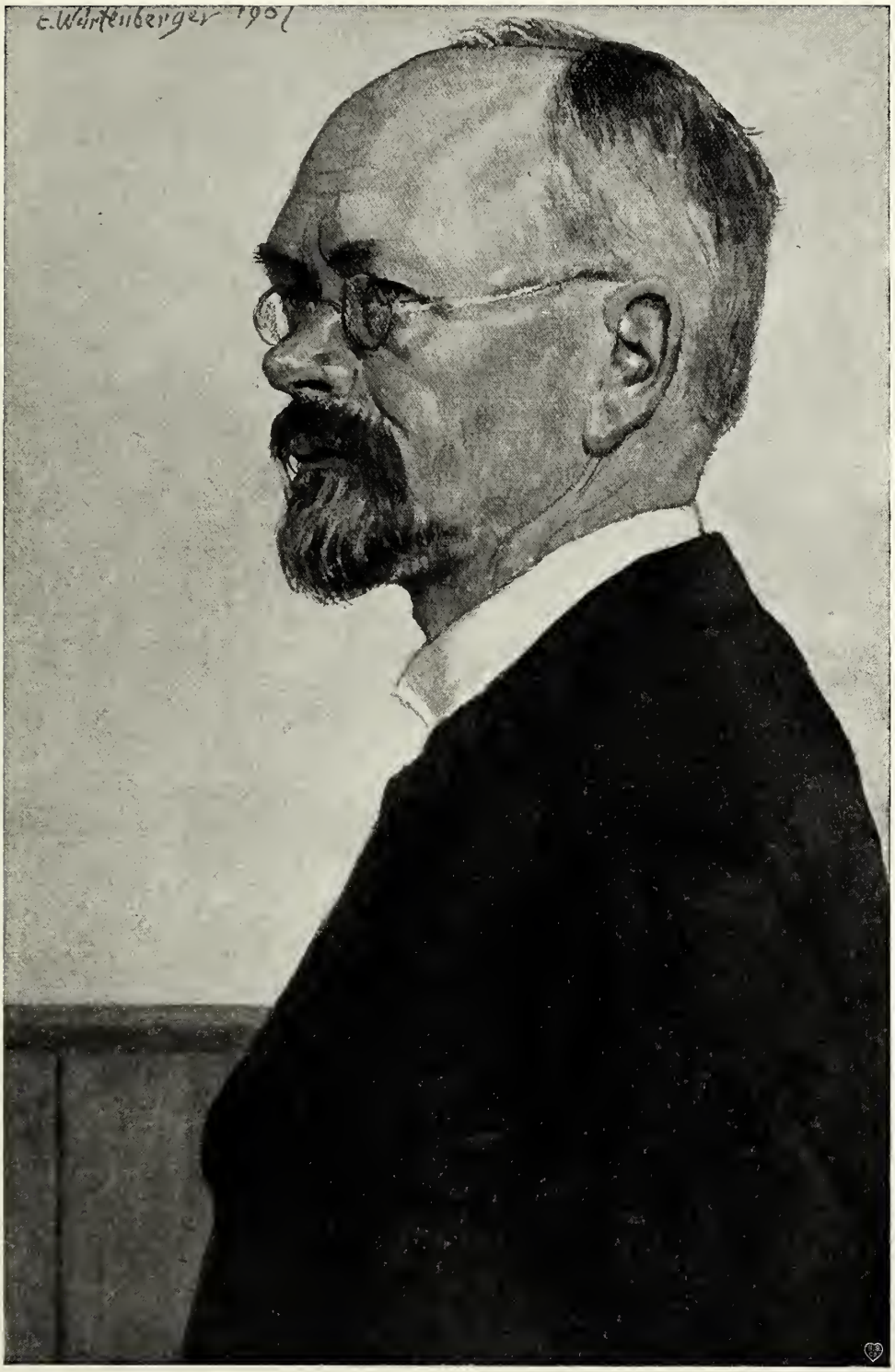


Ernst Würtenberger: Selbstporträt (Farbiger Holzschnitt).



Ernst Würtenberger:
Selbstbildnis.

Ernst Würtenberger:
Der Kuhhandel.



Ernst Würtenberger:
Porträt.

Ernst Würtenberger:
Bauernmädchen am Fenster.

Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Wilhelm Kreis: Friedhof mit Erbbegräbnis.

Eine Friedhofsanlage von Wilhelm Kreis.

In der Ausstellung für christliche Kunst zu Düsseldorf muß man leider eine systematische Darstellung der modernen Kirchenbaukunst vermissen; was an Kirchenchören aufgebaut ist, wirkt teils als Gegenbeispiel und die wenigen Modelle von Kirchenbauten in den andern Räumen geben keine Vorstellung von der Stärke einer Bewegung, namentlich dem evangelischen Gottesdienst würdigere und zweckentsprechendere Räume zu schaffen als die mechanischen Nachahmungen alter Dome. Um so lieber sieht man in der Friedhofsanlage von Wilhelm Kreis eine vorbildliche Lösung.

Eine Urnenhalle, eine Friedhofskapelle und ein Erbbegräbnis schließen nach außen hin ein Stück Friedhof ab, das in eine Ecke des Ausstellungsgebäudes hinein geplant wurde. Es ist natürlich — wie stets in solchen Fällen — ein Schaustück, in dem möglichst viel auf kleinem Raum gezeigt werden soll; trotzdem ist der Anlage, wie unsere Abbildungen zeigen, eine Natürlichkeit gewahrt, die wenig genug an eine Ausstellung erinnern würde, wenn auf zwei Seiten nicht die hohen Wände des sogenannten Kunstpalastes den Platz beengten.

Wilhelm Kreis ist kein moderner Künstler im strengen Sinn, und ein Grabmal von Obrist etwa würde ihm schlecht in sein Ensemble passen; er bleibt in seinem Ornament den sogenannten Stilarchitekten nahe und hat in Dresden anscheinend seine Vorliebe für barocke Schmuckformen noch entwickelt. Seitdem wir aber Messel erlebten und selbst Olbrich wie auch den Fanatiker van de Velde in den letzten Bauten deutlich mit historischen Formen Wirkungen erreichen sahen: sind wir weniger rasch in unserer Forderung geworden; wir sehen ein, daß eine neue Baukunst sich nur aus neuen Konstruktionen und Materialien entwickeln kann, und sind stolz darauf, in unsern Eisenbrücken und Hallen Bauwerke von moderner Prägung zu besitzen. Daß unser Landhausbau, soweit er nicht heimatkünstlerisch lokale Formen verwertet, im englischen Landhaus krampfhaft das moderne Vorbild sucht — obwohl auch das sehr historisch aufgewachsen ist — wissen wir; auch daß ein so neu scheinendes Gebäude wie das Hagener Krematorium von Behrens im Baptisterium zu Florenz einen nahen Verwandten von unverkennbarer Ähnlichkeit hat. Unsere moderne „Errungenschaft" im Sinn eines „Fortschrittes" ist genau besehen nur das neuerwachte und gepflegte Gefühl für das Bauwerk als Raumbildung; wir sind die Wissenschaft der historischen Fassaden los und beginnen den

Blick aus dem Wandelgang nach der Kapelle.

Eingang zum Erbbegräbnis.

Reiz der Baukunst darin zu finden, wie sie einen Raumkörper nach außen in geschlossene Wirkung setzt und innen aus der Wandbegrenzung durch harmonische Verhältnisse der Flächen, Schmuckformen, Farben, der Lichtverteilung das Gefühl der Beengung überwindet.

In einer solchen Baukunst ist Wilhelm Kreis ein Meister trotz seiner barocken Formensprache; und so malerisch sich einige unserer Abbildungen auch geben mögen, die schönste Leistung seiner Baumeisterschaft in dieser Anlage vermag kein Photograph auf seine Platte zu zwingen: die Innenraumwirkung seiner Friedhofskapelle. Der Grundriß zeigt eine quadratische Anlage, die mit einer Ecke in den Friedhof vorspringt und sich im inneren Aufbau durch vorgeschobene Eckpfeiler als Achteck in eine Art kreisrunder Kuppel auflöst. Ihr einziges Licht kommt durch ein hohes Seitenfenster, wenn nicht die Tür zu einem Seitenraum geöffnet ist, aus dem ein farbiges Glasfenster hereinleuchtet. Die Wände sind in kühlem Grau und das Fenster ist auf ein schönes tiefes Blau gestimmt, aus dem ein milder Schein sich in dem Raum verbreitet. So schön und ruhig steht er da in diesem blaugrauen Licht, so unaufdringlich rücken die Wände und Pfeiler von uns fort, daß wir garnicht die Einzelheiten seines Schmuckes bemerken; die schöne Feierlichkeit des Raumes hemmt unsern Schritt, wir fühlen: hier hat die Kunst sich in ihrer tröstenden Aufgabe, das Tor der ewigen Stille zu gestalten, durch keine kunstgewerbliche Absicht verwirren lassen.

Wer dennoch tadeln will, wird an dem wulstigen Schmuck der Decke schon seine Rechnung finden; besonders wenn er von der kleinen Galerie des Anbaus die bemalten Engelbilder auf dem Kopf stehen sieht; aber weil er wieder durch die feierliche Schönheit des Kapellenraumes zurück muß, wird er ihn mit keinem andern Eindruck als dem einer erlösenden Ruhe verlassen. Ob ihn die Urnenhalle in dieser Stimmung erhalten kann, wird darauf ankommen, wieweit er sich mit einer Aufbewahrung von Aschenresten in feierlichen Töpfen befreundet. Ich muß gestehen, daß ich nicht mitkann, in einer Art von Apotheke die Aschenreste der Verstorbenen aufgestellt zu sehen. Ein Grab ist menschengroß genug, den ganzen Blick zu fassen, über einige Dutzend dieser Urnen sucht mein Auge resultatlos hin. Das hat gewiß nichts mit der künstlerischen Gestaltung zu tun und ich sehe wohl, daß die Urnenhalle nicht fehlen konnte, wenn Kreis ein Vorbild einer modernen Friedhofsanlage geben wollte. Vielleicht weil aber seine Anlage weder in der Stimmung noch in den Einzelformen mit dem Altfränkischen spielt, berührte diese garnicht altmodische Idee der Aschenreste fremder, als es für die künstlerische Erscheinung gut war. Daß die Urnenhalle als eine Art Kreuzgang einem Kirchhof eine schöne Einfriedigung gäbe, sehe ich wohl, und soweit unsere Abbildungen eine Anschauung vermitteln können, werden sie den malerischen Reiz der äußeren Erscheinung glaubhaft machen.

Kirchhof.

Wandelgang.

Modell des Erzengels von Bildhauer Enseling. Figuren des Wandelgangs von W. Kniebe, Schüler der Kunstgewerbeschule Düsseldorf.

Aufs Malerische hin ist auch das Gräberfeld gemacht; es spielt ein wenig deutlich mit der Stimmung eines verlassenen alten Kirchhofs. Ein moderner Begräbnisplatz wird wohl kaum gleich in dieser malerischen Unordnung anzulegen sein, in einer Großstadt neben einer Urnenhalle sicher nicht. Um die Leistung zu werten, wird man sich an die einzelnen Grabmale halten müssen: obwohl sie sich fast alle mit altmodischen Formen vertraut machen, kann man die meisten gelten lassen. Es sind natürlich nur einige von Wilhelm Kreis entworfen, aber die meisten stammen doch von seinen Schülern und bleiben im Stil der barocken Gesamtanlage dienstbar. Steinmale, Urnen, Kreuze aus Eisen, Holz und Stein, zum Teil bemalt, sind mit kluger Überlegung zwischen Lebensbäumen und niederem Ziergesträuch im Rasen aufgestellt; obwohl die Weganlage rechtwinklig ist, ergeben kleine Verschiebungen malerische Gruppen, die vor dem Hintergrund der Urnenhalle und des Wandelgangs vortrefflich berechnet sind und die Illusion eines verlassenen als Park gepflegten Friedhofs erwecken, wie unsere Großstädte ihn noch manchmal zeigen. Daß man auf seinen Wegen mit besonderer Wehmut an die mechanische Steinhauerwirtschaft der modernen Großstadtfriedhöfe denkt, ist wohl verständlich. Und wenn wir uns auch sagen: so kann es natürlich bei unsern teuren Grundplätzen und engen Reihengräbern nicht aussehen: die Stimmung dieses Vorbildes bleibt trotzdem als eine schöne Illusion bestehen.

An dem Erbbegräbnis zeigt die schöne schmiedeiserne Tür namentlich in dem oberen Feld die historische Ornamentik von Kreis am glücklichsten. Nimmt man die verschiedenen Glasfenster dazu, soweit sie von Kreis sind: so gewinnt man ein besseres Verhältnis zu ihr, als wenn man ihren Einfluß in den Schülerarbeiten (den Kapitälen in der Urnenhalle z. B.) betrachtet. Da scheint die Neigung zu barocken Übertreibungen bereits eine Gefahr. Um damit zu wirken, wird man die Meisterschaft nötiger haben als sonst. Entschuldigend muß freilich noch einmal gesagt werden, daß solche Ausstellungen fast immer am Zuviel leiden, und wenn aus einer Schule möglichst viele Schüler zu Wort kommen sollen, ist es besonders schwer, im Überflüssigen Haltung zu behalten. Daß Wilhelm Kreis dies in der ganzen Anlage vermocht hat, beweist seine Baumeisterschaft am deutlichsten: Da der Architekt selten alles selber machen kann, wird er immer ebensoviel auf seine Disposition wie auf seine eigene Hand angewiesen sein; und — ob man seine Vorliebe für barocken Überreichtum mag oder nicht — daß er dem Ganzen einen einheitlichen Charakter nicht nur geplant sondern auch bewahrt hat, wird jeder anerkennen müssen. S.

Friedhof. Blick auf die Urnenhalle.

Urnenhalle. Sitzende Figur von Bildhauer Enseling.

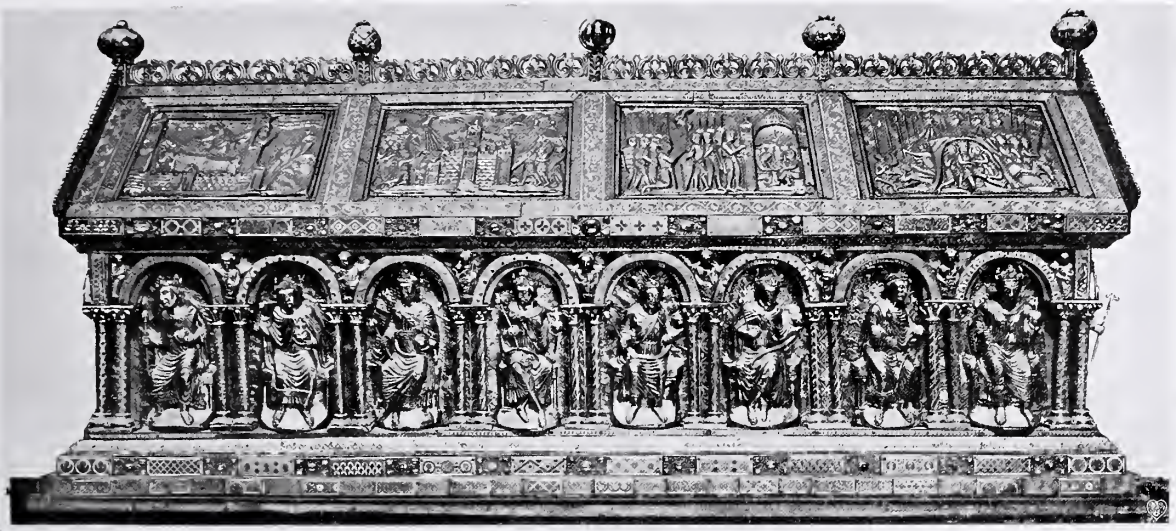


Abb. 2. Der Karlsschrein. Anfang des 13. Jahrhunderts.

Die Schatzkammer des Aachener Kaiserdoms.

Der Aachener Domschatz verdankt seine beispiellose Verehrung neben der heiligen Bedeutung seiner Reliquien wohl auch der kostbaren und kunstvollen Form der verwahrenden Gefäße. Kein Ort diesseits der Alpen, ja, mit Ausnahme des einen Monza, keine Stadt Europas birgt in ihren Mauern einen Kirchenschatz, der sich an Kunst- und Materialwert mit dem Besitz der Krönungsstätte unserer deutschen Könige vergleichen läßt.

Nachdem der erste Karl den Ruhm seiner Pfalzkapelle durch den Erwerb erlesener Reliquien begründet hatte, sorgten seine Nachfolger, vor allem die glühenden Verehrer seiner Herrschergestalt, Otto III., Friedrich Barbarossa und Karl IV. von Böhmen, für eine reiche Ausstattung der Kirche und ihrer Schatzkammer.

Anfangs waren deren Reliquien in Hüllen aufbewahrt worden, in denen sie das Stiftskapitel aus den östlichen Stätten der frühen christlichen Kämpfe bekommen hatte: in kleinen Beuteln aus golddurchwirkten Seidenstoffen, die zum Teil noch heute als Ergebnisse eines neueren Fundes in der als Schatzkammer eingerichteten ungarischen Kapelle verwahrt werden. Diese Behälter waren, solange sie die Reliquien enthielten, in verzierten Holztruhen niedergelegt. Teils hatten solche Kassetten bloß Einzelbeschläge, wie die Kleinodientruhe König Richards von Cornwall zeigt, teils waren sie völlig mit Metallplatten verkleidet: so der Schrein des heiligen Felix (Abb. 1), der dem Ausgang des zehnten Jahrhunderts entstammt. Seine Gewände sind aus getriebenem Silber gearbeitet, darauf sind einzelne Emailstreifen befestigt, zwischen denen einst Stäbchen mit aufgereihten Perlen liefen, während als Füllungen getriebene Blattranken aufgelötet sind. Aus dieser einfachen Truhenform hat sich die Gestaltung der sarkophagartigen Schreine entwickelt. Durch Aufsetzen eines Giebeldaches erweitert und an den Wänden durch vorgelegte Säulen mit Bogenabschlüssen gegliedert, bekamen sie das Aussehen einer einschiffigen Basilika, in deren Nischen plastische Gestalten Platz fanden.

Abb. 1. Der Schrein des heiligen Felix. Ende des 10. Jahrh.

Auf diese Weise ist der über 2 Meter lange und über 90 Zentimeter hohe Karlsschrein (Abb. 2 u. 3) gebildet, der die Gebeine des Kaisers enthält, soweit sie nicht einzeln in Reliquiarien ausgestellt sind. Vorbilder zu dieser Form gab es gerade in der Aachener Gegend zur Genüge. Das Maasland hatte um die Wende des 12. Jahrhunderts, nach Godefroid de Claire, in Nicolaus von Verdun einen Goldschmied gehabt, dessen Name klassischen Klang besitzt, und der für seine Zeit eine bahnbrechende Bedeutung hatte, wie sie heute nur ein freischaffender Plastiker besitzen könnte. Aber das Mittelalter kennt den souveränen Künstlerwillen nur auf zwei Gebieten: den Bildner in Stein, der als Leiter der Dombauhütte seine monumentalen, die gesamten Gebiete der Kunst umspannenden Pläne verwirklicht, und dem sich Bildhauer, Steinmetz und Maler unterzuordnen haben, und neben ihm den Bildner in Silber und Gold, der in kostbarem Material die Träume des andern nachbildet, der Plastiker, Emailmaler und Ziseleur

zugleich ist. Der Name des Nicolaus von Verdun ist außer mit Arbeiten in Siegburg, Tournai und fern in Kloster Neuburg bei Wien vor allem mit dem Schreine der heiligen drei Könige im Dom zu Köln verbunden. An dieser Arbeit muß auch der Aachener Meister sich vorgebildet haben, ist doch der Karlsschrein seiner Grundform nach dem Oberbau des zweigeschossigen Kölner Kleinodes nachgebildet, und lassen sich doch in der bald großzügigen, bald befangenen Linienführung seiner Plastik und besonders in der Feinheit der emaillierten Einzelornamente zwischen beiden Schreinen nahe Beziehungen erkennen.

Günstige Gelegenheit zu solchen Studien bot die diesjährige Heiligtumsfahrt, während deren die Schätze vom Direktor des Suermondt-Museums im geräumigen Südflügel des Kreuzganges zur Aufstellung gebracht worden waren. Wer da inmitten der Vitrinen den freistehenden Karlsschrein und den fast noch reicher ausgestatteten Marienschrein sah, prallte geradezu zurück vor der reichen Wirkung der metallischen Glanzlichter, die auf 40 Säulenschäften, auf 22 Bogen, auf über 100 kleinen Emailplättchen verstreut sind und aus mehr als 400 Edelsteinen aufleuchten. So viel kunstvollen Reichtum zu erfassen, erscheint dem Beschauer fast unmöglich: in das Betrachten irgend einer der 17 Kaisergestalten versenkt, entdeckt er plötzlich den bunten Zierat der Säulen, das zarte, mit kleinen Kügelchen verzierte Gerank der Filigrane, zwischen denen die mugelig geschliffenen Edelsteine erglänzen; oder der Blick schweift weiter und hat im unscheinbaren Zierat einer Filigranplatte Medaillons mit feinumrissenen Profilköpfen, Spiralen phantastisch gewundener Tiergebilde entdeckt; endlich sind die erzählenden Reliefs aus dem Leben des Kaisers zu deuten: die Bestürmung Pampilons, die Schar der todgeweihten Ritter, deren Lanzen frische Blüten getrieben haben, das Geschenk von Partikeln der Dornenkrone, die zu blühen beginnen und frei in der Luft schweben.

Abb. 3. Schmalseite des Karlsschreines. Karl der Große zwischen Papst Leo und Bischof Turpin.

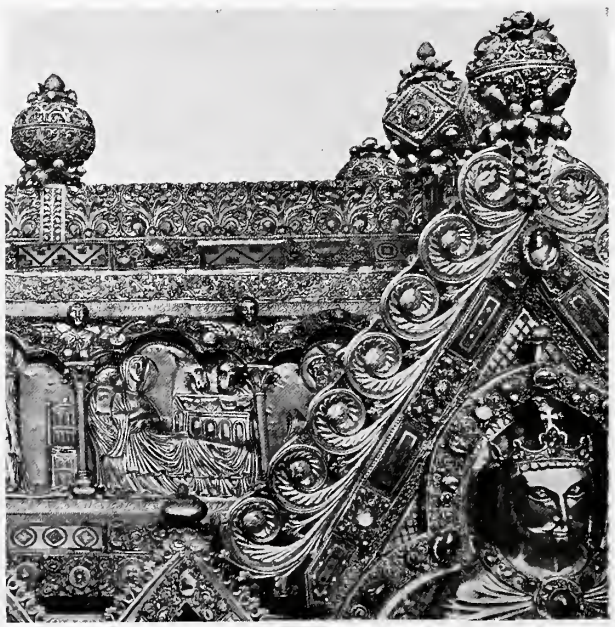


Abb. 4. Detail vom Marienschrein mit Bildnis Karls des Großen. Erste Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Auch die historischen Geschicke des Schreines sind zu bedenken: die Erhebung der Gebeine im Jahre 1165, die mühevolle, auf Kosten der Bürger und der Geistlichkeit unternommene Arbeit der nächsten Jahre, während deren Stück für Stück der Metallplatten gefertigt und am Schrein angebracht wurde, und schließlich am vollendeten Werk der Vollzug des letzten Hammerschlages im Jahre 1215 durch die ebenbürtige Herrschergestalt Friedrichs II. von Hohenstaufen; dann die Schicksale in neuester Zeit während der Stürme der französischen Revolution: die Flucht nach Osnabrück mit dem in einem Wagen voll Mist versteckten Kleinod, dann die dreimalige im Interesse der Kunstgeschichte vollzogene Öffnung und der Fund unendlich wertvoller, prächtiger Seidengewebe mit byzantinisch starren Mustern: es ist viel zu sinnen über die Geschichte unseres Volkes und über den ungeheuren Herrscherwillen seines ersten Kaisers, dessen Gestalt auf der Schmalseite des Schreines zwischen dem Papste Leo und dem Bischof Turpin in feierlicher Ruhe thront, das Aachener Münster auf der rechten Hand haltend.

Am Marienschrein (Abb. 4) sieht man eine Weiterbildung der gegebenen Form durch Einfügung eines Querschiffes erreicht, in dessen breiter Umrahmung die Mutter Gottes erscheint. Die Formen des Zierats sind

weniger starr, alle mehr belebt von erregter Kraft, die Gestalten der Apostel sind bewegter als die der Kaiser und Könige am anderen Schrein. Dennoch ist die Gesamtwirkung unruhiger und fast bedrückend durch die Überfülle der Formen, in denen die drängende Kraft der kommenden Gotik erkennbar ist, deren Ornamentik dann später der Schrein der heiligen Elisabeth zu Marburg, unter Abhängigkeit vom Aachener Vorbild, verwertet.

Aber auch an den Beispielen des Domschatzes läßt sich die Entwicklung der Gotik gut übersehen. In der Anfangszeit des neuen Stiles hat die Kunst des Plastikers die Formen der Reliquiengefäße bestimmt: so dient dem Schädel Karls des Großen (Abb. 5) als Fassung der Kopf einer Büste, welche der Tradition nach die Königskrone Richards von Cornwallis trägt: ähnlich der etwa gleichzeitig entstandenen Cornelius-büste in dem Aachen benachbarten Cornelimünster, erscheinen ihre einfachen Formen fast zu glatt und großflächig behandelt für eine Plastik aus edlem Metall. Doch kommen auch an diesem überlebensgroßen Werke die subtilen Rechte der Goldschmiedekunst zur Geltung: die Säume des kaiserlichen Palliums sind übersät mit einer Fülle schwergefaßter Edelsteine, unter denen sich kostbare antike Gemmen befinden: auf der Brust ein Chalzedon mit dem Kopf eines Kindes, darunter ein Onyx mit zwei Stiergestalten; auf der Krone seitlich zwei feingeschnittene Medusenköpfe aus hellem Achat und Gemmen mit zierlichen Einzelfiguren, darunter ein Sardonyx mit der Rückansicht einer Venus, deren heidnisches Bild man ohne Bedenken auf dem Haupte des Heiligen geduldet hat.

Abb. 5. Kopfreliquiar Karls des Großen. Ende des 13. Jahrhunderts.

Wohl der gleiche, in der Mitte des 14. Jahrhunderts tätige Meister hat das Simeonsreliquiar (Abb. 6) geschaffen. Die Aufgabe war, einen Armknochen des Heiligen zu verwahren, der Künstler birgt ihn in einem Altartisch und stellt sinnvoll die Szene dar, durch welche der Arm des Greises geweiht wurde: die Opferung des Jesuskindes, zu dessen Entsühnung Maria von der andern Seite her zwei Tauben über den Altar hält. Mit der ausdrucksvollen Gebärde des Darbringens halten die Opfernden ihre Arme frei vor den Körper, und auch die Bewegung des Kindes, dessen Kopf so rührend klein geraten ist, läßt ein Bemühen um Individualisierung erkennen. Aber während trotz aller Fortschritte sich noch immer eine primitive Befangenheit in der Wiedergabe der Gestalten verrät, zeigen die Goldschmiedeornamente gewandteste Sicherheit. Die kleinen Silberplättchen mit durchsichtigem Zellenschmelz enthalten auf engstem Raume eine Fülle von Motiven: meist Tiergestalten, die langgestreckt unter niedrigem Rahmen dahinjagen. Im Gegensatz zu den Emailstücken der Schreine treten hier die durchsichtigen Farben juwelenartig hervor: leuchtendes Smaragdgrün und Rubinrot, bisweilen auch amethystähnliches Lila gesellen sich zu dem opaken Türkisblau, Gelb, Ziegelrot und Graublau. Die Fassung der Juwelen und der Onyxvase ist besonders zierlich und der Charakter des Leichten, Köstlichen an diesem zarten Werk wird noch erhöht durch die Schlankheit der leichten Füße, auf denen die dünngebildete Grundplatte steht.

Solche Gruppenbildungen sind für Reliquiare von großer Seltenheit, häufiger sind freiplastische Einzelgestalten, die im Sockel die Reliquien bergen. Dafür besitzt der Domschatz drei Beispiele aus verschiedenen Zeiten: zwei Muttergottesbilder vom späten 14. Jahrhundert und die Statue des heiligen Petrus (Abb. 7), der die Reliquie, ein Glied seiner Kette, in der

Rechten trägt, ein Werk des um 1500 tätigen Hans von Reutlingen.

Andere Reliquiare lassen ihre Bestimmung, Behälter heiliger Reste zu sein, mehr hervortreten, indem bei ihnen die Reliquien den Hauptplatz bekommen. So entsprach es dem Wandel der Bräuche, der nach Einführung der Fronleichnamsprozession im Anfang des 14. Jahrhunderts leichte Tragbarkeit der Gefäße und Sichtbarkeit der Reliquien verlangte.

Diese als Schaugefäße charakterisierende Form zeigen neben zahlreichen andern Besitztümern des Schatzes die drei etwa 60 Zentimeter hohen Behälter, in denen die wichtigsten

Abb. 6. Das Simeonsreliquiar. Ende des 13. Jahrhunderts.

der kleinen Heiligtümer bewahrt werden: der Strick des Herrn, der Gürtel Mariae und der Gürtel Christi. Alle drei Reliquien liegen in durchsichtigen Kristallgefäßen, wodurch die architektonische Gestaltung des nach Art der Ciborien oberhalb des Fußes bis zum Knauf verjüngten und oberhalb des Behälters turmförmig bekrönten Gerätes bedingt ist. Die gegossenen Figuren ordnen sich dem gesamten, teils mit Gemmen und Edelsteinen, teils mit Emailplatten verzierten Aufbau unter, und erst dem sorgsamen Betrachter erschließt sich der Reiz der winzig kleinen, aber um so zierlicher bewegten Gestalten.

Ein harmonischer Ausgleich zwischen den Ansprüchen der Architektur und denen der Plastik ist in den beiden dreitürmigen Reliquienkapellen vom Ende des 14. Jahrhunderts erreicht (Abb. 8). Einen besonderen Reiz bekommen beide Monumente durch die eingefügten Emailplatten mit Heiligenfiguren, die wohl als Beweis für die Herkunft der Werke aus der Aachener Schule angesprochen werden können.

Diese Goldschmiedschule nimmt, soweit man ein Recht hat, sie auf Grund der Domschätze zu erkennen, zwischen denen an der Maas, zu Trier und zu Köln eine selbständige, bedeutende Stellung ein. Ihren einzigartigen Wert von den Zeiten der Ottonen bis zu den Zeiten Karls V., der dem Schatze ein zierliches Ciboriengefäß zuwandte, bekam die Aachener Goldschmiedekunst durch die Einheit ihrer Hauptaufgabe, die in der Ausstattung der Krönungskirche der deutschen Könige bestand. So hat sie, an Schreinen, in goldenen Kapellen, an Schaugefäßen und in getriebenen Einzelfiguren immer wieder zwei Typen gebildet: die Mutter Gottes, der das Aachener Münster geweiht ist, und Karl den Großen, seinen fürstlichen Begründer, in dessen Gestalt das Ideal an Macht und Männlichkeit zu verherrlichen war.

Dr. Edwin Redslob.

Abb. 7.
Statue des heiligen Petrus als Reliquiar. Um 1500.

Abb. 8. Karl der Große, das Münster tragend. Detail einer Reliquienkapelle. 14. Jahrhundert.

Kirmes. Von Robert Schwerdtfeger.

I. Die Kammern.

Wißt ihr, was die Nacht sah, als sie durch die Fenster der Bauernhäuser guckte? In die Kammern der Mädchen; in die Kammern der Burschen? Wißt ihr, was sie da hörte? —

Die Mädchenkammern.

„Morgen ist Kirmes" flüsterten die Lippen. Da schlief das Mädchen ein.

Aber leise krachte das Bett. Die Kommode knackte, der Schrank knarrte und der Waschtisch klirrte.

„Was gibt es?" fragte der Stuhl. „Sie hat frische Wäsche auf meinen Binsensitz gelegt: ein weißes Hemd mit selbstgemachten Spitzen und weiße Strümpfe und —"

„Still" mahnte das Bett. „Sprecht nicht so laut. Noch schläft sie nicht fest."

Da rief die Nacht aus den Wolken ihre Träume herab. „Die Festtagsträume" sagte sie dem Wind, der sie holen sollte. Und der Wind schwang sich hinauf gegen den Sternenhimmel.

„Was gibt es?" fragte der Schrank, dessen Tür weit offen stand. „Sie hat die Festkleider hervorgeholt. Seht ihr die rote Seide, den glänzenden Samt?"

Die Kommode knackte. „Was gibt es?" fragte sie. „Sie hat die Korallenkette aus dem Fach genommen; die blasse Kette mit den vielen hellen Kügelchen."

Die Nacht gab den Träumen lautlos Befehle und schickte sie fort.

„Was gibt es?" fragte der Waschtisch. „Ich habe ihren nackten Hals mit Wasser benetzt. Das Hemd hat sie herniedergelassen und die weißen Brüste gewaschen und die festen runden Arme."

Leise knarrte das Bett. „Morgen ist Kirmes. Sie flüsterte es in die Kissen, als sie sich schlafen legte." —

Die Träume schritten in die Kammer, wie auf den Pfoten junger Katzen. „Pst!" rief das Bett, „die Träume kommen."

Die Träume glitten durch das Zimmer. Der eine setzte sich ans Bett und sang ein Schlummerlied. Der andere tanzte. Der dritte stieg auf das Kopfkissen und beugte sich über das Ohr des Mädchens.

Gedämpft klang der Gesang, sanft kreiste der Tanz, wie Blätter im Wind war das Geflüster am Ohr.

Der vierte setzte sich auf den Tisch und schlug den Takt. „Lauter!" rief er, „schneller!" — Heller klang da der Gesang; wirbelnde Kreise zog der Tanz; das Flüstern des Sprechers am Ohr war wie das Rauschen von Wäldern.

Das Mädchen drehte sich im Schlaf um. Der auf dem Tisch lachte und fuchtelte mit Armen und Beinen. „Lauter, schneller! Lauter, schneller!" — Hui, das war ein Singen, ein Kreisen und ein Geschrei. Das Bett krachte, die Kommode knackte, der Schrank knarrte und der Waschtisch klirrte.

„Lauter! Schneller!" — Und plötzlich sprang der auf dem Tisch mit schallendem Gelächter ins Bett, gerade auf die Brust der Schlafenden.

Mit einem Schrei fuhr das Mädchen auf und sah erschrocken um sich. —

Leise schlich die Nacht sich fort. Ein feines Licht kroch durch die Vorhänge, färbte die Gardinen rosarot und machte aus der bauschigen weißen Federdecke einen riesigen Himbeerpudding.

Das Mädchen schwang sich behend aus dem Bett und lachte.

„Ei, heute ist ja Kirmes!" — —

Die Burschenkammern.

Als die Nacht nach ihren Träumen sah, hatten die schon den Burschen auf ihren Rücken genommen und trabten als ein feuriges Pferd mit ihm durch das Dorf.

Plötzlich aber ließ das nächtliche Reitpferd den langweiligen Erdboden los und stieg in die Luft, mit mächtigem Schnauben und kräftigem Schwung.

„Holla!" rief der Bursche, „das gibts nicht." Er schlug dem Fliegenden die Hacken in die Seiten und zerrte an den Zügeln. Da stürzte das Tier kopfüber in die Tiefe.

Mit einem Ruck wachte der Bursche auf. „Solch ein Unsinn" sagte er. „Was träume ich denn heute dummes Zeug? Ich träume doch sonst nie. Träumen kostet Schlaf." Er legte sich auf die andere Seite.

Aber die Träume nahmen ihn wieder auf den Rücken, und wieder flogen sie mit ihm in die Luft. Diesmal ging es besser. Sie eilten hinauf, immer höher, immer höher, den Sternen zu. Die wurden immer klarer, je näher sie kamen. Erstaunt sah der Bursche, daß die Sterne lauter Mädchen waren, die ihn mit lachenden Augen ansahn. An einer Wolke endlich hielt sein Pferd. Er stieg ab.

Da war ein tolles Treiben. Auf einem Regenbogen geigte einer mit einer Heugabel, und das gab den wildesten Walzer.

„Machs Maul zu!" rief der liebe Gott. Der liebe Gott aber war der Dorfschuster. Der klatschte mit zwei Bratpfannen den Takt. Denn um ihn herum tanzten alle die Sterne miteinander. Und es waren alles Mädchen.

„I da soll doch" dachte der Bursche. „Nur Mädchen, das geht nicht." Er nahm sich eine und tanzte mit ihr. Und die war so schön, so schön! Als er sie einmal angefaßt hatte, konnte er sie gar nicht wieder loslassen. „Klebst du?" fragte er. „Nein" lachte der Stern, „ich ziehe an. Nun kommst du nicht wieder weg von hier."

„Allein nicht" sagte der Bursche. „Aber ich nehme dich mit." Er hob mitten im Tanz seinen Engel in die Arme und lief und lief, bis er an den Rand der Wolke kam. Er suchte sein Pferd; doch das war weg. Der Stern in seinen Armen lachte. Aber alle die andern Sterne kamen schreiend hinter ihm hergelaufen, und der liebe Gott voran, und der schrie fortwährend: „Du Sternedieb, wart du Sternedieb!"

„Was ist da zu machen?" dachte der Bursche; und ehe er zu Ende gedacht hatte, drückte er seinen Stern fest in die Arme und sprang hinunter.

Hui, das sauste. Immer rascher ging es, immer rascher. Das Sternenmädchen in seinen Armen wurde

kleiner und kleiner, und hinter ihm her zog sich ein goldener Schweif. Das war das Gestirn, das ihm aus den Armen entwich.

Da ergriff ihn Angst. Er wollte schreien — schreien —

Er schrie noch mit offenen Augen, hoch aufgerichtet im Bett. Plötzlich lachte er laut. „Ein so dummer Traum! Das ist doch das erste Mal, daß ich geträumt hab, so lang ich denken kann." Dann sprang er aus dem Bett und tauchte Kopf und Hals und Brust in kaltes Wasser.

Der Spiegel aber rief ihm zu: „Du, heute ist Kirmes." Da nahm er das scharfe Messer und zog es am Lederriemen ab. Schmierte sich den Stoppelbart voll Seife und rasierte sich fein, daß die glatte Haut ganz blau aussah.

Denn heute ist Kirmes. — —

II. Am Tag.

Die Gänse.

Als am zeitigen Morgen die Gänse aus dem Stall gelassen wurden, fehlten einige. Gerade die jungen, am besten geratenen Frühjahrskinder fehlten.

„Wo sind sie?"

„Ach nee, ach nee, sie sind geschlachtet!"

„Was, geschlachtet?"

„Ja, geschlachtet. Habt ihr sie nicht schreien gehört gestern abend?" Da erhob sich Jammern und Wehschnattern. Die Alten wußten Bescheid. Sie kannten das Unglück und erzählten den Jungen: „Kirmes ist heute. Kirmes feiern die Bauern. Das kostet Gänseblut, Gänseblut. Ach wir Armen! So gehts jedes Jahr, jedes Jahr."

Wie schrien die bedauernswerten Gänse! In ihrer Aufregung liefen sie über die Dorfstraße und wußten nicht, wohin. Lauerte doch in jedem Haus ein Feind. Ach, der eigene Herr war der böseste Feind.

„Wir fliegen fort."

„Jä, jä, wir fliegen fort."

Mit lautem Geschrei erhoben sie sich in die Luft und flatterten über das Pflaster. Aber ach, es ging nicht weit.

Da weinten die Gänse. Habt ihr schon einmal Gänse weinen gesehn?

Am Kirmestag aber weinten sie. Und dann versuchten sie wieder fortzufliegen. Aber ach, Gänsefett schwimmt leicht auf dem Wasser, doch schwer in der Luft.

Die Bauern, die im Sonntagskleid vor die Türen traten, lachten:

„Heute ist Kirmes; ei, sogar die Gänse werden vergnügt."

Die Glocke.

„Kommt, kommt alle in die Kirche; kommt — kommt!"

Die Glocke rief vom Turm. Sie rief klagend, die Vielhundertjährige, als sähe sie nicht den Sonnenschein, als hörte sie nicht das fröhliche Lachen, als wüßte sie nicht, daß heute Kirmes sei.

Das alte Gebälk des Glockenstuhls knarrte. „Hähä" knarrte es, „hähä, du alte Tugendjungfer. Du Griesgrämlichkeit. Gönnst du nicht den Leuten ihre Freude? Nur einmal im Jahr ist Kirmes."

Die Glocke klang noch nach vom letzten klagenden Ruf. Sie seufzte. „Was soll diese sündige Kirmes?" seufzte sie. „Weiß einer von den Burschen, eins von den Mädchen, wissen auch nur die Alten noch die wahre Bedeutung der Kirmes? Sie fressen und saufen und tanzen und treiben sündigen Unfug. In die Kirche gehn sie nicht anders als um ihre Steuern abzusitzen. O ihr Sündigen, ihr Fleischlichen!

Die Welt ist unfromm geworden. Er, den sie den Reformator nennen, er hat sie dem Teufel verschrieben. Ach, wie feierlich war die Kirchweih früher. Wie inbrünstig knieten die Priester in den Betstühlen. Wie leuchteten die heiligen Reliquien unter dem geweihten Wasser, das sie mit gottgefälligen Edelsteinen besäte. Und der Engel der Versöhnung ging durch die kniende Gemeinde, um segnend die Hand auf die Häupter reuiger Sünder zu legen."

Die Glocke klagte. Und wieder rief sie: „Kommt — kommt — kommt —." „Du phantasierst" knarrte das Gebälk. „Was hat die Kirmes jetzt noch mit deiner Kirchweih zu tun! Sie wurde längst ein bürgerliches Fest, allüberall. Du weißt, ich bin nicht gottlos, denn gar zu lange trage ich dich Fromme schon und schaukele dir die Klänge aus dem Leib. Aber laß doch den Leuten ihre Kirmes als ein Fest, an dem sie froh sind. Sie sind so selten froh. Und in die Kirche gehn, das macht nicht froh. Laß die Männer saufen, die Weiber schwätzen, die Mädchen tanzen und die Burschen küssen, und ärgere dich nicht, sonst springt am Ende dein mürbes Erz, alte Heilige."

Die Glocke aber seufzte nur. Da bekam sie einen Ruck. Der Küster zog an der Leine, das Gebälk knarrte, und zum dritten Mal rief sie klagend: „Kommt, kommt in die Kirche, ihr alle, ihr Weltlichen. Kommt — kommt!"

Die Kanzel.

Müde stand der Pfarrer auf der Kanzel. Müde und gelangweilt. Die Hand legte er auf die Predigt, die alte, die er jedes Jahr um Kirmeszeit von neuem sprach. Ein Jahr lang behielt kein Bauer seine Predigt. Die Augen des Pfarrers schweiften nach oben. Schwer und unbeholfen hing über ihm der steinerne Baldachin.

„Wozu die ewige Komödie, wozu nur?" dachte der Pfarrer. „Hier muß ich stehn und predigen, predigen, um den Bauern ihren Tanzboden zu sanktionieren. Muß predigen vom Sinn und Zweck der kirchlichen Institution und weiß, daß keiner mir zuhört; denn die Bauern dösen und freuen sich auf die Gänse, die zu Haus im Bratofen schmoren."

Da duckte er sich. Es war ihm, als hätte der steinerne Baldachin drohend geknackt. „Willst du die sündigen Gedanken lassen, gottloser Sohn Gottes!" klang es aus der Kanzel ihm zu. Der Pfarrer aber lächelte nur müde. Dann predigte er die Predigt, die alte, die er jedes Jahr zur Kirmes von neuem sprach.

Weshalb sich mühn? Die Bauern schliefen ja doch im Gestühl und träumten vom Kirmesbraten und vom Tanz. Wenn am Abend die Musik herüberschallte ins

Pfarrhaus, saß er allein. Er durfte nicht tanzen mit den Mädchen. Er hatte nie getanzt.

Die Hunde.

„Wer in der Kirche hübsch aufgepaßt und nicht geschlafen hat, bekommt Gänsebraten" sagte die Bauersfrau zu den Kindern. Der Großvater, der dachte, sie meinte ihn, wischte sich die Sandkörner aus den alten Augen und lachte: „Ich hab aber Hunger."

Die Hunde haben sich an den Knochen sattgefressen. Das war ein tüchtiger Fraß heute. Und eine Menge! Und fett!

Das Haus ist voller Gäste, da gabs viel für die Hunde.

Hektor und Ninette lagen nach dem Essen in der Sonne. So satt — so satt. Auch sie wissen, daß heute Kirmes ist. Hektor erzählts der jugendlich schönen Ninette. Er erzählt ihr von der Kirmes des letzten Jahres. „Es ist immer dasselbe" sagte er. „Erst ziehn sie weiße Kleider an, dann gehn sie in die Kirche, dann essen sie viel und gut — fast so viel und gut wie wir — und dann tanzen sie. Und nachher, ja, dann gehn die Burschen und Mädchen im Garten spazieren. Und der Mond scheint. Und sie küssen sich."

Er schielt verschmitzt zu Ninette hinüber und legt ihr die Pfote auf den Hals. Ninette beißt nach ihm, b[illegible] und läuft fort. Hektor rennt hinterher.

"Dann verschwinden sie im Gebüsch.

Die Kinder.

Am Nachmittag war es still, ganz still im Dorf. Satte Mägen machen Menschen und Tiere friedfertig und beschaulich.

Das Dorf schlief seinen wachen Schlaf, den Schlaf der Sonntag-Nachmittage. Nur die nimmersatten Enten taten sich am Entenflott gut. Und von dort herüber klang das Duett des Frosches und der Grille.

Dann kamen die Kinder aus den Häusern: die Mädchen in bunten hellen Kleidern, Papierblumen im Haar; die Jungens in langen Hosen und mit steifen Vorhemden. Sie spielten nicht wie sonst; nicht Haschens, nicht Dittscher, nicht Räuber und Schwarzemann. Die Mädchen faßten einander an den Händen und gingen die Dorfstraße hin und her. Die Jungens standen in Gruppen beisammen. „Kärmse": das war der Inhalt der geheimnisvollen Gespräche.

Als später die Zuckerliese aus der Stadt ihren Stand am Tor des Wirtshauses aufgebaut hatte, da war die Losung gegeben. Ach, wie viele Male wurde der Fünfer oder der Groschen umgedreht in den heißen Händen. Am meisten aber waren die Puppen aus farbigem Gummizucker begehrt, an denen man lutschen konnte, ohne daß sie ein Ende nahmen. Im Gegenteil, sie wurden immer länger. „Soldaten für die Mädchen, feine Damen für die Jungens!" rief die Zuckerliese.

Sie sind gleich beliebt, Soldaten und feine Damen.

Das Tor ist umdrängt von den naschenden Kindern. Sie harren der Dinge, die sie nur von weitem sehn, nicht selber mit erleben dürfen. „Wenn wir erst groß sind — — —"

Sie erzählen einander die seltsamsten Geschichten. „Mein Bruder hat drei Freunde eingeladen." — „So — o, nicht mehr?" — „O, es sind aber sicher hundert." — „Etsch, meine Schwester hat aber ein viel schöneres Kleid als deine." — „So — o, hat sie denn auch Gold daran?" — „O, mehr als tausend Pfund." — „Und wir, wir haben so viel Gänsebraten gehabt." — „So — o, wieviel denn?" — „O, so viel — so viel — wie die ganze Welt." So erzählen die Kinder. Wunderdinge. Ob sie alle wahr sind? Die Kinder glauben daran.

Wenn aber die Burschen und die Mädchen zum Tanzen kommen, und wenn die Musikanten ihre großen Instrumente hereinschleppen, dann stoßen sie sich gegenseitig die Finger in die Rippen und wagen nur noch zu flüstern.

Und endlich wird es Abend. —

III. Am Abend.

Die Lichter.

Die Dämmerung kam herein in den Saal. Noch aber stand die Sonne über dem Horizont und bestrahlte die roten Backen der kleinen Neugierigen draußen. Drinnen vor den Fenstern lagen helle Tücher auf dem Saalboden. Die Dämmerung drückte sich erst in den Ecken herum. Dann schlich sie sich hin und hob die hellen Tücher eins nach dem andern auf. Da wurde es ganz dunkel im Saal.

Aber der Wirt kam herein. Er stieg auf eine Trittleiter und zündete die Kerzen an. Es war eine ganze Reihe. Die große Krone aus Terrakotta, die von der Decke herabhing, mit vier Dutzend Engelsköpfen im Kreis — jeder dieser Köpfe war eingebettet in ein gerolltes Akanthusblatt; jeder dieser Köpfe trug in seinem offenen Mund eine Kerze — die große Krone ward heller und heller. Vierundzwanzig Lichter flammten auf. Ach, zwischen je zweien aber gähnte ein offenes, leeres Engelsmäulchen. „Wozu brauchen die jungen Leute so viel Licht beim Tanzen" meinte die Wirtin.

Die Magd kam herein. Sie streute rotes Stearinpulver auf die holperigen Dielen, damit sie glatt würden zum Tanzen. Die Lichter flackerten an langen Dochten. „Nun werden wir auch noch auf den Boden gestreut" riefen die Kerzen. „Damit er glatt wird" sagte die eine. „Damit die flinken Füße der Mädchen geschwind über die Tannen gleiten" sagte die andere. „Damit die schwerfälligen Burschen sich behender drehn können auf ihren Absätzen" sagte die dritte. „Damit sie bälder fallen" sagte die vierte. — „Pst —"

Die ersten Gäste kamen herein. Das waren die jungen Mädchen. Sie faßten sich um und drehten sich. „Daß sie es nicht abwarten können, bis die Burschen kommen" meinten die flackernden Lichter. „Ja, ja, das junge Blut." Aber auch die Burschen kamen bald. Und die Musikanten kletterten auf die Galerie und stimmten ihre Instrumente.

Allmählich füllte sich der Saal. Herein tappte der Bauer auf schweren Sohlen, herein schritten in wiegendem Gang die Frauen mit hölzern geschnürten Taillen. Aber die Hüften wogten frei.

Die Mädchen in weißen Kleidern, die Mädchen, die tanzen wollten, setzten sich rechts, die dunkel gekleideten Frauen links. Die Burschen aber und die Männer standen um den Schank herum und tauschten die Krüge. Die Kerzen tröpfelten vor Vergnügen. Die Lichter flackerten, leckten über den Rand, um besser hinunterschaun zu können auf das Gewoge. Sie knisterten. Schon qualmte der Tabak. Die Mädchen saßen erwartungsvoll steif, den Mund halb offen, die roten Hände vorsichtig im Schoß. Denn noch waren die frischgewaschenen Kleider nicht zerdrückt.

Die Musikanten auf der engen Galerie hantierten emsiger an ihren Instrumenten. Die Geige wollte durchaus nicht in Stimmung kommen. „O jemine, o jemine" jammerte sie. Die Flöte aber lachte nur. „Hahehihohu!"

„Ach Gott" schalten die Lichter, „nun fangen die Lärmmacher an. Da müssen wir den Mund halten."

Der Dorfschuster machte den Tanzordner. Er klatschte in die Hände. Die Musikanten verkündigten mit ein paar Takten einen Walzer. Dann teilte sich das Gewoge der Männer am Schank, und ängstlich schauten die Mädchen den steif herankommenden Burschen entgegen. „Will er mich?" — „Will er mich?" —

Die Geige.

Die Geige gab den Ton an, den sie endlich gefunden hatte. „Nun dreht euch, ihr da unten!" rief sie. „Nicht alle Tage ist Kirmes, ei! — Nicht immer haben die Mädchen weiße Kleider an, ihr Burschen, ei? — Nicht immer sind die Burschen so schön rasiert, ihr Mädchen, ei?"

Der erste Tanz wurde den Beinen noch schwer. Sie müssen erst in Übung kommen. Die Geige gab sich redliche Mühe. „Fester anfassen, ihr Burschen, ei ei!" rief sie. „Locker die Hüften, locker den Hals, ihr Mädchen, ei! Tanzt über die glatten Dielen. O, so viel Stearin hat die Magd darauf gestreut. — Wenn die Sohlen glatt sind, sind auch die Herzen glatt. Sind die Glieder geschmeidig, sinds auch die Lippen. — Nicht so steif, ei, ei, ei. Seht, wie ich mich für euch mühe, ihr Lieben. Ich möchte euch dahinschweben sehn, leicht wie ein Flaum von der Brust junger Gänse. — Nicht so viel Abstand, ei! Losere Hüften, ihr Mädchen; fester anfassen, ihr Burschen. Ei, ei, ei!" —

Der Baß.

„Bring mich nicht aus dem Takt mit deinem Eiei" brummte der Baß. Es konnte ihn sehr bös machen, wenn die Geige so behend immer an ihm vorbeistrich. „Geig du für die Jungen, die Wilden!" rief er, „ich geige für die soliden Leute."

Er summte behäbig seine schweren Töne vor sich hin, die nur ganz selten falsch waren. Er freute sich, wenn er den bedächtig tanzenden Ehepaaren den Takt angeben konnte. Die starken Bäuerinnen drehten sich ruhig und sicher. Aber ihre Tänzer stolperten um sie herum, wie ein Fuchs im Eisen. Ach die Beine, die Beine!

„Nur immer zu, eins — zwei — drei, eins — zwei — drei," ermunterte der Baß. Und allmählich gings.

Aber die jugendlichen Paare flogen wie der Wind, tanzten an den Alten vorbei und tanzten um sie herum, daß es denen ganz wirbelig wurde. Auch dem Baß wurde es ganz wirbelig. „Bring mich nicht aus dem Takt!" brummte er wütend der Geige zu. Aber da wars schon geschehn. Der würdige Tänzer führte seine würdige Tänzerin zurück. „'s geht halt nimmer" lachte er. „Alt sind die Beine und steif."

Da hatte die Jugend freie Bahn.

Das Piston.

„Hört zu, ihr Mädchen, ihr Burschen! — Kennt ihr das Lied? Es klettert im Frühwind den Berg hinauf, der mit Tannen, mit Tannen bewachsen ist. Die Tannen duften. Kennt ihr das Lied?

Auf dem Gipfel des Berges steht der Trompeter und bläst ins Tal hinab. Über die Hügel hinweg, ihr Burschen, über die Wälder. Über die Täler, ihr Mädchen, über die Wiesen. Die schallenden Töne rufen den Nebel aus dem Tal, locken ihn. Er tanzt, der Nebel, er tanzt. O wie er tanzt unter der Sonne, bis er ermüdet hinabsinkt auf die Wiesen, auf die Felder, in die Wälder. — Kennt ihr das Lied? Die Sonne steigt den Himmel hinauf, zitternde Strahlen huschen über die Erde. Die Hügel heben sich, die Täler senken sich; die Wälder atmen, und die Wiesen dehnen sich.

Tanzt, ihr Burschen, tanzt, ihr Mädchen! Wie schön, einander zu umfassen! Wie schön, sich drehn zu dürfen nach solchen Tönen! Zu tanzen, wie die Erde tanzt unter der Sonne." — Die Luft flimmert. — Die Augen der Tanzenden begegnen sich im Kreisen und reden, lachen und scherzen miteinander.

Aber nur die Augen reden; und die wogenden Brüste; und die gespannten Muskeln. Die Lippen sind geschlossen. Wie wiegt der Kopf sich auf bloßem Hals, sinkt hintenüber, neigt sich nach vorn. Wie kräftig führt der Bursche die Leichtfüßige. Wie stark faßt er sie um die Taille. Die Augen reden; wie reden die Augen! — Aber die halboffenen Lippen bleiben stumm. „Wir tanzen ja — — —"

Die Flöte.

„So soll es sein. Faßt die Hände. So. Wir fassen die Hände, wir Burschen und Mädchen und laufen den Abhang hinab. Tüdelüdelüdelüdelä — tü — tüdelü." —

„Ei, du wilde Range, was siehst du mich an? Was willst du von mir? Dorthin soll ich folgen, links herum? O, du Widerspenstige, ich tanze rechts herum, rechts herum."

„Was führst du Wilder mich rechts herum? Laß mich los, ich fliehe dich." — „Nein, du Range, ich zwinge dich."

Tüdelüdelüdelüdelü — tü — tüdelü —

„Siehst du wohl, daß es ging. Wie weich ist deine Taille, du Mädel. Leg den Kopf nicht so in den Nacken." — „Doch." — „Nein, leg ihn zur Seite, so. Unsere Backen, braun und rot, sinken aneinander." Heiß ist der Tanz. — „Willst du nun linksherum? Nein? Ei, ich führe dich, du Trotzköpfige.

Wir sitzen zu Pferd, wir zwei. Weiß ist der Schimmel. Wehn seine Mähnen. Weht sein Schweif.

Wir sitzen zusammen zu Pferd. Du vor mir. Wie weich wiegt uns auf dem breiten Rücken der Galopp. — Du, deine Brust ist weich. Dein Haar duftet — —"

Tüdelüdelüdelüdelü — tü — tüdelü —

Die große Trommel.

Die Flöte lacht noch, ruft noch. Sie ruft das Piston. Das Piston ruft den Baß. Der Baß ruft die Geige. Auf, ihr alle, nun auf zum wilden, zum tollen, heißen Kirmeswalzer.

Da schlägt die große Trommel. „Bummbum! Bummbum!" — Und nun geht es los.

Die Männer tanzen mit ihren Frauen, die Burschen mit ihren Mädchen. Welch Gewoge! „Nichts mehr sehn wir, nichts mehr hören wir. Wir fühlen nur noch." „Deine Arme fühle ich." — „Deinen Busen fühle ich." Das Klopfen der Herzen gibt den Füßen den Takt. Sie eilen dahin, flink. „Platz, Platz da für uns!"

Der Strudel der Tanzenden zieht alles, was in die Nähe kommt, in sich hinein. Immer schneller dreht er sich. „Rascher!" ruft die Geige, „rascher!" Aber der Baß kann nicht mitkommen. Lachend läuft die Flöte an ihm vorbei. „Tüdelüdelüdelüdelü." Flink — flink. Das Piston schmettert jauchzende Töne dazwischen. Immer rascher, immer rascher wird der Takt. Immer atemloser wogt unten die Masse.

„Ich kann nicht mehr, kann nicht mehr. O wie heiß es ist! Ich tanze durch die Luft. Kein Boden, keine Sohlen sind mehr unter meinen Füßen."

„Halt dich fest an mir. Ich trage dich."

„Ja, ich klammere mich an dich. Halt mich fest. Wir kreisen kreisen kreisen; immer höher, immer rascher. Vor meinen Augen tanzen tausend Sonnen, rot, ganz rot. Mir schwindelt — du —"

Bummbum! Bummbum!

Dröhnend schlägt die Pauke. Auf einen Ruck steht der ganze Knäuel schwankend still. Die Füße stampfen den Boden, die Hände klatschen schallend aneinander. „Kärmse! — Kärmse!" Sie rufen es laut, Männer, Frauen, Burschen, Mädchen. Sie rufen es zwei Male, jubelnd, mit Händeklatschen und Trampeln. Dann geht der wilde Tanz weiter.

Nicht Hunderte tanzen mehr, nicht hundert. Nicht zwei tanzen mehr. Einer tanzt. Der menschliche Leib, der große herrliche Leib, nackt unter allem Putz und Tand, dreht sich in Wollust. Er kreist um sich selbst, zieht alles an, daß es verschmilzt mit ihm. Er ist wie ein sich drehender Magnet, der tausend Splitter anzog und alle mit sich herumschleudert.

Wild, wilder geht der Takt. Der Bursche fühlt nicht mehr die Taille des Mädchens; das Mädchen fühlt nicht mehr seine Arme. Es ist, als hätten sie einander durchdrungen im rasenden Wirbeln, als wären sie zusammengeschmolzen in eins.

Und wieder dröhnt die große Trommel: „Bummbum! bummbum!"

„Kärmse! — Kärmse!" — Wieder steht der große wogende, dampfende, heiß atmende Menschenleib einen Augenblick. Da flüstert das Mädchen: „Führ mich hinaus, es ist so heiß, so furchtbar heiß hier." —

IV. In der Nacht.

Die Sterne.

Die Nacht ist kühl, wohlig kühl. Die Dorfstraße schmiegt sich um die weißen Häuser, wie sich um das weiße Kleid der Mädchen der glitzernde Gürtel schmiegt.

Die Sterne schaun herab. Neugierig, flimmernd vor Neugier heben sie sich vom blaugrünen Himmel, der die Farbe der Wälder, die Farbe des Tags eingesogen hatte, als es Nacht wurde. Nun sind die Wälder schwarz. Auch der Garten ist dunkel hinter dem Tanzsaal.

„Komm, wir gehn in den Garten," flüstert der Bursche. Das Mädchen fächelt sich mit dem Taschentuch. „O, wie heiß ist mir, wie heiß." —

„Glühn deine Backen? Laß fühlen."

Die Sterne schauen herab. „O, ihr armseligen zwei Menschlein!" — Lachen nicht die Sterne? „Wie klein sie sind" sagt das Mädchen.

„O, ihr Armseligen! — Klein, sagst du? Was seid denn ihr? Jeder von uns ist wie Myriaden von euch Winzigen."

„Mein Herz klopft so sehr" flüstert das Mädchen.

„Klopft dein Herz? Laß fühlen."

Die Sterne lachen. „Dein Herz klopft? In jedem von uns kochen Feuerschlünde, die uns erschüttern von Jahrtausend zu Jahrtausend. Berge entstehn und unergründliche Tiefen. Komm uns nicht nah! Ein Flammenregen umkreist uns. Es donnert in uns wie von fürchterlichen Gewittern. — Dein Herz klopft? — O, ihr armseligen kleinen Menschlein!" —

Der Mond.

Der Mond aber, der in stillen Nächten die dunklen Schatten wirft hinter den Mauern, hinter den Büschen, der Mond hieß die Sterne schweigen.

Er setzte sich oben, ganz oben in die blattreichen Zweige der alten Kastanie. Leise schob er das Laub auseinander und blinzelte hinab. Er freute sich über die zwei. Der Mond freut sich immer über zwei. Er lächelte und warf kleine Kügelchen seines Lichts hinunter auf den Burschen und das Mädchen. Sie fielen auf die Haare der eng sich Umfassenden. Von da kollerten sie auf den Weg und blieben helleuchtend liegen.

„Seht hier die Bank" sagte leise der Mond und ließ sein Licht auf die weißgestrichene Bank unter der Kastanie fallen. „Setzt euch dahin. So."

Er freute sich, der alte lustige Kuppler. „Ja, ja, ihr zwei. Bin ich doch was nütz, he? Wozu hinge ich da oben in der Unendlichkeit, wenn ich nicht manchmal hinuntersteigen könnte, mich in die Zweige der Kastanie setzen und euch — hihihi — euch leuchten."

Da löste das Mädchen die Hand des Burschen. „Laß, es ist so hell. Der Mond scheint so hell. Laß."

„Wie!" rief der Mond, „ihr wollt nicht, daß ich euch leuchte, ihr Undankbaren? Das ist nicht hübsch. Mein ichs doch so gut. Ach, ihr wißt nicht, wie gut ich es meine. Aber wenn ihr mich nicht gebrauchen könnt —"

Der Mond war ein wenig erzürnt. Aber er ist so gut, so gut. Bald gewann er seine muntere Laune

wieder. Er kletterte hinaus aus den Zweigen und wieder hinauf in die Unendlichkeit. Er rief sich ein kleines Wölkchen und setzte sich hinein, daß es ganz dunkel wurde auf der Erde, ganz dunkel im Garten.

Durch einen kleinen Spalt lugte er doch hinunter. Aber er konnte nichts sehn.

Der Wind.

Leise flüsterte der Wind in den Baumkronen. Er war den Tiefen der Nacht entstiegen, als der Mond in die Wolke kletterte.

Leise flüsterte er.

„Ihr sollt Märchen hören, ihr innig Umschlungenen. Seid ganz still und redet nicht. Eure Lippen haben keine Zeit zu reden.

Die Märchen schlafen am Tag in den Kelchen der Blumen. Ihr nennt das Duft, ihr Menschen. Nachts steigen sie aus ihren blühenden Betten und gleiten träumerisch durch die Luft. Ich trage sie alle in meinen allumfassenden Armen. Meine Arme sind weich. Sie umschlingen auch euch. Sie heben euch auf von der Erde, tragen euch, in Duft gebettet, von Märchen umgaukelt, über die Weiten.

Stille Teiche glänzen auf der Ebene. — „Das sind deine Augen, mein Mädchen." —

Mächtige Wälder schmiegen sich an die runden Hügel. — „Das ist deine starke Brust, mein Bursche." —

Ich trage euch über die Weiten. Euch beide fest umschlungen trage ich mit meinen allumfassenden Armen über die Weite, in Duft gebettet, von Märchen umgaukelt. Unter uns gleitet die Welt dahin, immer schneller, immer schneller. Sie rollt sich ab vor uns und verschwindet hinter euch in nebliger Ferne, blau, blau wie ein Meer von Saphiren.

Immer schneller, immer schneller. Rot leuchtet es vor euren Augen in der Ferne. Das ist die Sonne. Wir holen sie ein in rasendem Flug. Bald wird sie vor uns aufsteigen. Roter, immer roter wird der Horizont, der uns in jeder Sekunde ein neuer ist. Der ganze Himmel taucht unter in rot, rot, rot.

„Ich fürchte mich, es geht so schnell." —

„Halt dich fest an mir, mein Mädchen." —

Ja, umschlingt euch, wie ich euch beide umschlinge. Seht ihr — seht ihr? O, wie strahlend, o wie hell — weiß wie die Stirn des Allwissenden; heiß wie das Herz des Allgütigen; Leben erweckend wie die Hand des Allmächtigen.

Umschlingt euch. Gerade in die Sonne hinein fliegen wir, mitten hinein in rasendem Flug!" —

So flüstert der Wind in den Baumkronen und erzählt — Märchen.

Das Nachtwächterhorn.

Der Wind hat zu flüstern aufgehört. Er schweigt. Alles rings schweigt mit ihm. Müde dehnt sich die Nacht. Sie atmet. Langsam streicht ihr Atem über die Erde. Er gleicht einem glückseligen Seufzen. Wenn er durch die Büsche hinaufgestiegen ist durch das Dunkel, wird er zu Blumenduft. Wolken von Duft steigen auf über dem stillen Garten. Aus dem Tanzsaal verirren sich einzelne Klänge in die Nacht. Wie bange junge Vögel huschen sie durch das Dunkel und fallen auf den tauigen Rasen.

Da bellt fern ein Hund. Über die Dorfstraße kommen tastende Schritte. Leise, leise. Langsam schleichen die schlürfenden Sohlen des Nachtwächters über das Pflaster.

Dann ist wieder kein Laut zu hören.

Plötzlich aber tutet es laut durch die Nacht. Langgezogen tutet es, ein Mal, zwei Male, drei Male. O so laut, so hart tutet es. Die Nacht erschrickt. Ihr Atem stockt. Der Duft flieht zurück in die Blüten. Unwillig rauschen die Blätter der alten Kastanie.

Der Bursche und das Mädchen fahren jäh auf. Wie hat das Nachtwächterhorn sie erschreckt! Das Mädchen erhebt sich hastig und eilt fort. Langsam folgt ihr der Bursche. Seine Augen glänzen.

Das Nachtwächterhorn aber ruft wieder. Mahnend ruft es; hämisch tönt sein Ruf. Er ist, als mißgönne es den Jungen den Tanz und die stillen Stunden im Garten. Es ruft:

„Drei schlug es. Drei schlug die Uhr vom Turm.

„Schlaft ihr, Leute? Nein, ihr schlaft nicht.

„Ihr tanzt, ihr Nachtschwärmer — tu — u — ut — ihr tanzt.

„Jetzt aber geht schlafen, es ist drei vorbei.

„Ins Bett, ihr Lumpen, ins Bett."

„Tuut — tuut — tuut!"

Vom Münchner Glaspalast.

Was man auch alles gegen den großen internationalen Kunstmarkt, den München alle vier Jahre in seinem Glaspalast abhält, sagen mag, insbesondere vom nationalökonomischen Standpunkt aus, so läßt sich doch auch zu seinen Gunsten manches anbringen. Zwar glaube ich nicht an das Argument, das man gern als oberstes anführt: als ob die deutsche Kunst davon eine große Förderung zu erfahren, als ob die deutschen Künstler dabei viel zu lernen hätten. Es mochte wohl eine Zeit geben, wo das zutraf; heute sicher nicht mehr. Man müßte denn dem Argument einen Sinn beilegen, den es von sich aus nicht haben will. Nämlich den: daß solche Ausstellungen der deutschen Kunst die beste Gelegenheit bieten, zur Selbstbesinnung zu kommen, ernste Einkehr bei sich selber zu halten; womit zuletzt nur die sehr allgemeine Wahrheit ausgesprochen ist, daß man nur an den andern und durch die andern sich selber kennen lernt — in seinen Stärken, wie in seinen Schwächen. Das Interessanteste an solchen Vorführungen aber: der seit einiger Zeit besonders inbrünstig verteidigte und inbrünstig geglaubte Aberglauben vom unnationalen oder national-gleichgültigen Wesen und Charakter der Kunst wird durch sie gründlich ad absurdum geführt. Zwar nicht so stark wie seit langem durch die Kunstgeschichte selber („sie haben Moses und die Propheten und glauben ihnen nicht.") aber doch deutlich genug. Und in diesem Sinn vor allem hat das Wort vom „Lernen" seine Richtigkeit. Zu lernen ist nicht, wie mans machen soll, weil es andere so machen, sondern: daß nur das gut wird,

was einer auf seine eigene Art gut macht und womit er diese seine Art und Rasse (versteht sich in einem an sich Guten) klar und rein zum Ausdruck bringt und damit ein Lebendiges schafft, von dem wir dann eben sagen, daß es Rasse hat, wenn wir ihm ein recht starkes Lob zuerkennen wollen.

Natürlich ist im abstrakten Begriff die Kunst immer ein und dieselbe und ihre Grundgesetze sind überall die gleichen, aber das ist eine Banalität und braucht nicht erst behauptet zu werden.

Sehr deutlich heben sich in diesem Glaspalast die Nationen voneinander ab. Nicht in gleichem Grad, gewiß, und gerade das ist interessant daran. Unverkennbar zeigen sich Abhängigkeiten und Affinitäten nach allen Richtungen. Der Pariser Einfluß spukt ein wenig überall. Und neben ihm noch andere: der altspanische, der japanische. Aber wo eine Nation (oder nationale Gruppe) wirklich starkes leistet, drückt sie auch, diesen Einflüssen zum Trotz, in starken Merkmalen ihren Charakter aus.

Und, was wir mit Genugtuung feststellen, nicht zum wenigsten die Deutschen, die deutschen Schweizer, wie billig, mit eingerechnet. Die Letzteren besonders — überhaupt die Schweizer — machen wieder die geschlossenste und einheitlichste Wirkung, die schon nahe an Einseitigkeit grenzt. Man spürt da überall den Einfluß der einen großen Persönlichkeit. Und tausendmal besser ist das schon, ohne allen Zweifel, als Ziellosigkeit und Zerfahrenheit. Was diese Schweizer allesamt auszeichnet, ist ein Hinstreben nach starker Charakteristik mit den einfachsten Mitteln. Die beste Seite des Schweizertums kommt darin zum Ausdruck: Das äußerste Gegenteil von Raffinement. Besonders in der Farbe gehen sie bis zum Primitiven, wie wenn sie eine gewisse Unkultur und Bäuerlichkeit besonders betonen wollten; obwohl der eine oder andere vielleicht auch eine richtige geheime Raffiniertheit dahinter versteckt, einen verschämten Japanismus. Denn man weiß, daß ein Mann der malerischen Überkultur, wie der Franzose Cezanne, gern zu denselben Mitteln greift. Sie mögen auf die Malerei wie ein Verjüngungsbad wirken, und besonders mögen sich neue Wege zum feierlich Dekorativen durch sie auftun. Als etwas Problematisches aber wird man sie einstweilen empfinden, wenn auch schon einiges ganz rein Erfreuliches darunter ist. Und sicherer fühlen wir uns darum bei Bildern, wo wir das Problem des Kolorits übersehen oder vergessen, weil die auf Zeichnung und Modellierung gestellte charakteristische Form uns ganz in Anspruch nimmt, wie bei Buri, dessen „Dampfschiffahrt" seine bisherigen Leistungen an Kraft und Wucht der Charakteristik wie an Feinheit des Tons noch weit übertrifft; oder bei Würtenberger, der, ohne an Buri hinanzureichen, im genrehaften Gegenstand noch groß wirkt; oder bei Dalleve von Sion, der noch nebenbei mit der Tempera eine materielle Pracht und Schönheit herausbringt, wie sie in Öl kaum zu erreichen sein möchte. Diese gehen auf ganz anderes hinaus als Hodler, sind aber vielleicht, soweit die hiesige Ausstellung in Betracht kommt, seiner Landmannsschaft am würdigsten. Zum erstenmal mit einer eigentlichen Malerei zeigt sich Ernst Kreidolf, über dessen entzückende Bilderbuchkunst ich längst ein Wort zu sagen gewünscht hätte. Sein „Berggruß" in Tempera erinnert noch ans Bilderbuch, doch so viel ist heut schon sicher, daß dieser stille Künstler, wenn er erst den Maler in sich glücklich entdecken wird, viel Aussicht hat, sich einmal mit ähnlicher Bedeutung in die Kunstgeschichte einzuschreiben wie einst ein Moritz von Schwind. Leider ist der ihm in mehr als einer Beziehung nahestehende Welti bloß mit einem kleinen Entwurf vertreten (der nicht zu Unrecht mit der Ersten Medaille beehrt wurde).

In höherem Grad als irgend eine hat die Schweizer Ausstellung das, was man Charakter nennt, und zwar einen im nationalen Sinn in hohem Grad repräsentativen Charakter. Das verhältnismäßig kleine Gebiet hat allen Grund, darauf stolz zu sein.

Von den in gleichem Grad national-verwandten Österreichern gilt eher das Gegenteil. Sie haben entweder gar keinen besonderen Charakter, und was dort gemalt ist, könnte auch hier gemalt sein, oder sie wirken gleich so exotisch, daß von einer repräsentativen Bedeutung kaum die Rede sein kann. Oder was sollte Gustav Klimt repräsentieren? Man wird vielleicht antworten: das moderne Wienertum. Also ein gewisses Milieu. Aber jedenfalls eines ohne nationalen Sinn. Man müßte nur sagen, daß die räumliche und andere Annäherung Wiens an den Orient (die in Bahrs Büchlein von dieser Stadt eine so eigentümliche Betonung erfährt) in Klimts exotischer und etwas pervers angehauchter Kunst einen Ausdruck finde.

Klimts diesjährige Bilder (wenn man sie so nennen darf) sind reine Schmuckstücke, Dekorationen mit allegorisierenden Beziehungen und — Namen. Sie berühren sich schon sehr mit dem Kunstgewerbe oder sind gar ohne weiteres dazu zu rechnen. Doch nimmt ihnen das nichts von ihrem eigentlichen Wert, von ihrer ebenso graziösen wie kapriziösen Originalität. Im Gegensatz, man muß Klimt gratulieren, daß er die frühere Miene symbolistischen Tiefsinns mit dem bekannten Zug ins Perverse darin verschmäht (wenigstens nehmen wir das an, obwohl auch das Gegenteil der Fall sein kann) und ehrlich eingesteht, was er einzig will: berückende Schmuckstücke zu machen, die, ohne daß wir sie überschätzen, unser ganzes Entzücken sein können, womit schon gesagt ist, daß wir sie ebensowenig unterschätzen, sondern sehr wohl fühlen, daß es sich hier um eine Linienkunst und Farbenschmuckkunst handelt, die nicht gemein ist. Nicht übersehen auch wird man neben Klimt den weniger bekannten Orlik, dessen große Leinwand noch rückhaltloser und ohne Spur eines Hintergedankens — was bei Klimt immer zweifelhaft bleibt — auf farbige Flächendekoration ausgeht und damit eine große Schönheit erreicht.

Von repräsentativer Kunst sind wir da weit weg.

* * *

Reden wir von denen aus dem Reich. Und betonen wir vor allem das Erfreuliche. Eins haben sie gelernt: sich aufzuhängen, wo sie freie Hand haben. Aus dem Saal an sich ein Kunstwerk zu machen. Wobei es dann allerdings mehr darauf ankommt, daß das Einzelne sich harmonisch einfügt, als daß es für

sich selber viel bedeute. Die Medaille hat also eine starke Kehrseite.

Aber er ist schon ganz entzückend, dieser große Saal der Sezession in seinem vornehmen Grau, darin die dünngesäten Bilder mehr zu hängen scheinen, um den Raum zur Geltung zu bringen als sich selber. Es hängt hier auch nur gute „Malerei", das muß man ohne weiteres zugeben, ebenso wie in den vier andern sezessionistischen Räumen. Auch das forciert Auffallende — in Gegenstand und Mache — tritt gegen früher sehr zurück. Das ist eine wohltuende Begleiterscheinung, die das Streben nach Gesamtharmonie mit sich bringt. Nur zwei Berliner Mitglieder machen eine Ausnahme. Slevogts „Kleopatra" steht mit der schwerfällig vordringlichen Behandlung der verschiedenen Stoffe der alten Pilotyschule näher als der Autor ahnen mag und die „Gefangenen" von Louis Corinth lassen einen fast ganz gleichgültig. Wozu diese Ketten? Das sind zwei tüchtige, sehr tüchtige Akte, die man als solche meinetwegen sogar bewundern kann; aber sonst vermag das Bild in der Seele nichts auszulösen, was zu der Titelgebung den geringsten Bezug hat. Aber auch kaum eine rein sinnliche Wirkung geht z. B. von diesem grandios modellierten Weiberkörper aus. Man fragt sich unwillkürlich, warum dieses strotzende Fleisch so kalt läßt. Wäre es etwa das „Akademische" daran?

Und warum wirkt bei einem Habermann, nicht weit davon, trotz der wenig reizvollen Modelle, das Fleisch so „packend", so „sinnlich", so von Leben durchzittert, so von sprühenden Nerven durchzuckt. Ja, warum? Dieser Maler scheint eben doch was er schafft ganz anders im innern Herzen zu spüren, und wir sagen das ist „gefühlt", künstlerisch gefühlt natürlich. Oder ist das nur laienhaftes Gerede, und liegt das ganze Geheimnis seiner Wirkung nur darin, daß er eben über sprechendere treffendere, in höherem Grad lebendig machende Ausdrucksmittel verfügt, die in der Übersetzung das Leben nicht vermindern und verarmen, sondern erhöhen in seiner Wirkung auf uns? Ob man es so oder so sage. Das einzige was wir vermögen, ist allein: Das Resultat zu spüren und zu konstatieren. Dieser altfränkische Freiherr von Habermann hat nicht seinen Beruf, aber, man möchte sagen, sein Vaterland verfehlt; er ist, nicht nachahmerisch aber atavistisch, mehr Franzose als Deutscher und wäre sicher, wenn er in Paris malte, heute eine der größten europäischen Berühmtheiten in der Kunst. Denn in diesem Sinn (auch die Literatur mit einbegriffen) ist Deutschland noch sehr „Hinterwinkel". In seinen Mitteln scheint sich Habermann weniger als irgend einer um die modernen Franzosen gekümmert zu haben, wenigstens ist in seiner Malerei nicht eine Spur davon zu entdecken. Was seine Kunst nach der handwerklichen Seite charakterisiert, ist ein starkes Gefühl für Tradition (alte malerische Kultur) in Verbindung mit einer sehr eigenwilligen und im Temperament starken Persönlichkeit. Er hat das Blut der Alten im Leibe und ist doch ein ganz Moderner. Wie stark die Tradition in ihm ist, übermächtig wird sie nie, die moderne Persönlichkeit behält immer das letzte Wort. Wir haben hier in München berühmte Tausendkünstler, die alles mögliche malen können und dafür bewundert werden; Habermann könnte sich auf den Kopf stellen, er würde immer nur einen „Habermann" malen. Weil eben bei ihm hinter dem Handwerk eine scharf umrissene geistige Physiognomie hervorschaut. Es ist die Physiognomie altgroßstädtischer Kultur, in der neben tausend anderen Ingredienzen das Gegenteil von Spießbürgerlich-Moralischem stark hervorspricht, soweit eben solche Dinge auch in der reinen Kunst als Lebensgefühl zum Ausdruck kommen. Das ist das Atavistisch-Französische in ihm. Das recht eigentlich Unmünchnerische. Und natürlich wäre es in Paris etwas anderes geworden. Daß wir es gelegentlich als befremdlich und schrullenhaft empfinden — ohne die starke Basis von Meisterschaft zu verkennen — hat vielleicht seine Ursache darin, daß im ganzen eben die richtige Atmosphäre gefehlt hat.

Habermann feiert diesen Monat seinen sechzigsten Geburtstag, und dieser Umstand wäre ein guter Grund gewesen zu einer Kollektivausstellung, wozu aber Jahr für Jahr nur für Fritz von Kaulbach — auch natürlich aus guten Gründen — Raum ist im Glaspalast. Den Raum für eine Habermann-Ausstellung hat statt dessen die „Moderne Kunsthandlung" aufgebracht (Goethestr. 64). Wer mit künstlerischem Interesse nach München kommt, wird sich ohnedies dort umsehen.

Zu Habermanns etwas unausgeglichen und fast beunruhigend wirkendem, aber entschieden genialischem Wesen bildet Graf Kalkreuth den interessantesten Gegensatz. Still, solid, vornehm sind die Prädikate, die einem hier auf die Lippen kommen. Dieser deutsche Graf war lange von dem französischen Bauern Millet fasziniert, dessen feierliche Geste hatte es ihm angetan. Auch noch andere Einflüsse von jenseits der Vogesen hatte er zu überwinden. In seinen diesjährigen Landschaften und noch mehr in einem Damenbildnis, das zu den besten der ganzen Ausstellung gehört, klingt keine fremde Note mehr hervor, sie weisen auf vollendete Selbständigkeit. Dieses Porträt ist eine so glückliche Synthese von geistiger Durchdringung und koloristischem Oberflächenreiz und hält in so delikater Weise die Mitte ein zwischen Bildflächigkeit und räumlicher Vertiefung, daß eine Wirkung von ihm ausgeht wie von einem klassischen Werk. Sambergers Bildnisse wirken daneben, bei aller Geistigkeit und Lebendigkeit, verblasen, wie flüchtige Momentbilder, wie halbe Karikaturen, im Kolorit unpersönlich; und eine junge Dame von Karl Haider redet in zu altertümlicher Sprache, die uns das frische, blühende, gegenwärtige Leben wie in einer Art Erstarrung zeigt. Dieses sonst so meisterliche, nur allzu alt-meisterliche Bild läßt uns recht deutlich fühlen, welche belebende Kraft, so physiologisch wie künstlerisch, vom Lichte auszugehen vermag, auf das wir darum mit Recht in unserer modernen Malerei nicht ohne Not verzichten mögen, auch wenn wir einer gewissen übertriebenen Sonnenfleckenfexerei keineswegs das Wort reden.

An lichter Farbenherrlichkeit das Höchste erreicht Fritz Erler in seinen Bildnissen, die in der gewollten Verzichtleistung auf den Raum bis zum Äußersten gehen (bis zur Anstößigkeit wird mancher sagen und von Plakaten reden), die aber durch das, was da ist und gewollt ist, durch eine geradezu wollüstig wirkende Farbenkraft, in Verbindung mit zartester Harmonie, reichlich für das entschädigen, was nicht da ist und wonach man nicht

verlangen sollte, da es der Künstler mit weislicher Berechnung seiner Wirkungen nicht gewollt hat. Doch ist das stärkste darunter wohl der schwarze Herr vor der grünen Tapete, der auch weniger „klebt" als die andern.

In diesem ganzen Saal der „Scholle" hängt nichts Gleichgültiges. Die Farbe feiert hier Triumphe. In tief gestimmten, gedämpften Harmonien bei Püttner, in helleren Tönen bis zu Fanfarenklängen mit starker Ausnützung der Lokalfarben bei Münzer und Leo Putz. Beide haben, das ist keine Frage, ihre malerischen Ausdrucksmittel bis zur Virtuosität im besten Sinne des Worts gesteigert, die starker Wirkungen stets sicher sein kann. Fehlt nur gelegentlich der regulierende Geschmack, der Übertreibungen vermeidet und grelle Effekte verbietet — wie z. B. die künstlichen gelben und roten Lichter in dem sonst doch auf einen kühlen Ton gestimmten Bild von Leo Putz. Malerisch am uninteressantesten ist aber das Bild, das am meisten bedeuten möchte, die große „Allegorie" von Eichler. Das ist ohne jeden koloristischen Reiz. Das erdige Gelb und Braun in der Landschaft wirkt schon langweilig und gar die großen nackten Putten im Vordergrund wünscht man sich in einem weniger konventionellen stumpfen Fleischton. Doch ein großer feierlicher Ernst geht von dem Bilde aus; es würde wohl auch überall besser wirken als gerade in diesem Saal, an dessen übrigen Wänden das Auge sich an Farben nur so berauscht.

* * *

Und die Übrigen. Wer kennt die Völker, nennt die Namen? Nur von den Franzosen drängts mich noch ein Wort zu sagen — obwohl gerade die, die da sind, kaum dazu herausfordern. Ihr Saal wirkt unglaublich öde. Nichts als bessere Mittelmäßigkeit. Und da sind wir dann leicht geneigt zu glauben, daß eine solche Vorführung der Franzosen — wir haben andere Dinge von ihnen gehört — durch und durch irreführend sei. Aber wenn man gerade von Paris kommt, so weiß man, daß die Münchner französische Ausstellung einen wenn auch bescheidenen so doch charakteristischen Auszug aus den großen Pariser Ausgaben darstellt, die genau so banal sind wie der Münchner Saal — in dem wir wenigstens von der Masse des Ganzschlechten verschont bleiben, das sich dort in unglaublicher Weise breit machen darf. Je n'y vais jamais, sagte mir denn auch ein berühmter Kunsthändler, on y perd son temps. Man steht da vor einem Rätsel. Oder ist es gar keines? In Paris wie überall hat eben das große Bilder kaufende Publikum, trotz der ansehnlichen Gemeinde ernster Kenner und Genießer, so wenig eine Ahnung von Gut und Schlecht in der Kunst wie überall.

Man nimmt das in Frankreich sogar für viel selbstverständlicher hin als bei uns. Namentlich von seiten der Eingeweihten. Diese engere Gemeinde kommt in Kunstsachen allein ernstlich in Betracht. Daß sie verhältnismäßig bedeutend und mächtig genug ist, darauf kommt es an; daß aber ihr Geschmack im schroffen Gegensatz zum „Bourgeois"-Geschmack steht, wird wie eine Notwendigkeit empfunden. Diese Leute möchten gar nicht, daß das Gute, daß ihr Schatz populär sei; er würde dadurch in ihrer Schätzung und an ihrer Liebe einbüßen. Man versteht das. Es kommt darin ein Aristokratismus zum Ausdruck, der unserem deutschen Empfinden im allgemeinen viel ferner liegt. Dieser Aristokratismus ist von kühler Resigniertheit und hat keine pädagogische Präokkupation; er weiß zu gut daß es Dinge gibt, die niemals des Pöbels sein können und wenn es auch ein Pöbel ist in Seide und Brüsseler Spitzen. Eine solche selbstsichere Aristokratengemeinde hinter sich zu wissen, daraus ziehen die wirklichen Künstler, die ja notwendig auch immer Neuerer sind, Kraft und Mut, und darin beruht das Geheimnis der hohen Anforderungen und Leistungen einzelner, durch welche Frankreich, der unsagbar banalen Durchschnittsleistung und dem oft geradezu horriblen Geschmack des Gros der Bilderkäufer und Bilderbesteller zum Trotz, sich seit einem Jahrhundert in führender Rolle erhalten konnte. Was für die Person ja sehr schlimm sein kann, daraus zieht die Sache, die Sache der Kunst, ihren schönsten Vorteil. Wirklich, man kann in Kunstsachen nicht aristokratisch genug empfinden, und bei uns fehlt es daran. Wir sind immer wieder so naiv, zu glauben, der Künstler müsse seinem „Volke" ein Erzieher sein. Und beide haben doch so wenig miteinander zu tun. Wenn es aber trotzdem kommt, daß es einer erlebt und die große Menge infolge langsamer Massensuggestion sich scheinbar zu ihm bekehrt (was noch lange keine Erziehung bedeutet, da ja das Schlechte nebenbei immer en vogue bleibt), wird er selber gewiß auch sofort entgegenkommend und also in höherem oder geringerem Grad in seinem Besten sich untreu, wie jetzt Claude Monet, der im Mai eine große Serienausstellung bei Duran-Ruel hatte, etwa dreißig Bilder, in denen er dem nur allzu bekannten süßen Boudoirgeschmack der Pariser Gesellschaftswelt, wahrscheinlich ganz unschuldig und unbewußt, sich in bedenklicher Weise nähert. Vielleicht kommt die höchst kuriose Serie einmal hierher oder nach Berlin; mehr würde sie uns schon zu sagen haben als die gegenwärtige französische Ausstellung, auch mehr als hundert andere dieser Art.

Benno Rüttenauer.

Unruhige Nacht.

Die Nacht ist heute nicht wie andre Nächte —
sie ist nicht still; doch weiß man nicht zu sagen,
woher der Wind das ferne Summen brächte.

Kein sichrer Ton von spätem Stundenschlagen,
kein Vogelruf aus leichten Sommerträumen
wird klar und scharf zu meinem Ohr getragen.

Es rauscht wie schwerer Wogen dumpfes Schäumen,
es singt wie einer Tuba tiefes Tönen
vom Fluß herauf und aus den Weidenbäumen.

Und manchmal kommt es wie ein leises Stöhnen
aus freiem Felde, wo des Mondes Strahlen
das Randgebüsch mit Silberbändern krönen.

Und wo sich durch das Laub die Lichter stahlen,
da rinnen sie hin auf dem Moosgeflechte,
um in das Dunkel dunklen Sinn zu malen.

Es ist, als ob die Nacht des Tages dächte,
so laut ist sie und leuchtet mit den Strahlen —
die Nacht ist heute nicht wie andre Nächte.

Joseph Faßbinder.

Über Detlev von Liliencron.

„Licht, wie bist du mir lieblich zu sehn,
Leben, wie bin ich dir gut!“ Agnes Miegel.

Detlev von Lilieneron, der im Juli, Ernst von Wildenbruch, der im Beginn dieses Jahres starb, waren, ob sie auch zeitlebens in verschiedenen literarischen Lagern gestanden haben, im Grunde verwandte Naturen: beide dem Adel entsprossen, beide frühere Offiziere, beide vibrierend von starker Vitalität, beide erst spät vom Alter berührt, zugreifende, rasche, heftige Talente, balladische Naturen, Reiter der Dichtung.

Zu gleicher Zeit, Anfang der achtziger Jahre, traten sie auf und brachten mit ihren durchaus deutschen Dichtungen eine Reaktion gegen die literarische Franzosenherrschaft des abgelaufenen Jahrzehnts.

Aber Wildenbruch war der Sprache, den Problemen, vor allem der ganzen dichterischen „Methode“ nach ein Nachfahre; Lilieneron setzte die Entwicklung als ein selbständiges Glied fort. Er war nicht, wie man vor dreißig Jahren behauptet hat und noch heute behauptet, ein Schöpfer ganz neuer Töne, — das sind wirkliche Dichter niemals, und darauf kommt es auch gar nicht an: — zwar hat er, dem damaligen stürmenden und drängenden Wesen gemäß, sich auch bisweilen „neutönerisch“ gebärdet, allein die Dichtungen, die von ihm bleiben werden, reihen sich dem Blicke des Geschichtskundigen mit Notwendigkeit in die Folge der deutschen, insonderheit der norddeutschen, Lyrik ein.

Wenn man den gewaltigen Jubel begreifen will, mit dem die damalige Jugend Lilienerons erstes Lyrikbuch empfing, — die Nachgeborenen verstehen diesen Überschwang nicht mehr in seiner ganzen Fülle und Ursprünglichkeit, und die nachkommenden Leser werden ihn von Geschlecht zu Geschlecht minder verstehn —, so muß man sich die literarische Situation jener Tage vergegenwärtigen. Es herrschten auf der Bühne die Sardau und Dumas samt ihren deutschen Nachahmern, Lubliner, Lindau, Blumenthal, in Lyrik und Epik Grisebach, Bodenstedt, Träger, Baumbach, Wolff, Ebers: die herrschende deutsche Literatur war im wesentlichen prosaisches oder versifiziertes Feuilleton geworden. Sie war erfüllt entweder mit der dumpfen, stockigen Luft langweiliger Kleinbürgerstuben oder mit dem Patschouli- und Moschusduft von Boudoirs und Salons: diesem Augiasstall wurden nun die Wände mit ein paar raschen, massiven Griffen eingerissen und, wie damals in der griechischen Sage, ein Schwall klaren Wassers, — Niederelbe- und Nordseewassers — hineingeflutet; wie einst der Teufel des Lesage, so deckte auch hier eine mächtige Kraft die Dächer ab, doch nicht, um Menschen zu beobachten, sondern um in breiten Fudern Licht und Luft — Heidesonnenlicht, Marschen- und Salzluft — hineinzuladen. Das Lesen dieser neuen Gedichte war eine leibhaftige Streife in Holstein und den Vierlanden, in Marsch und Geest, zwischen Roggen und Weizen, leibeigen ward dem Empfangenden Wald, Moor und Heide, man ritt mit diesem Dichter im Trabe, Trabe, Trabe, lehnte mit ihm an den Knicktoren, rastete mit ihm unter Goldregen und Syringen, man patrouillierte, pürschte, flanierte, liebelte und liebte, aß, trank mit diesem Mann. Man war sein Gast, man war sein Duzfreund, man war sein Schatten. Sich und all sein Leben tat er auf; sich und all sein Leben verschwendete er.

Dies war der Eindruck. Die mannigfaltigsten Umstände waren zusammengetroffen, um ihn zu erzeugen, und dies obendrein zu einer Zeit, da er besonders stark sein mußte.

Kunst und Kultur sollten, wie immer in verkünstelten Zeiten, „wieder Natur werden“: Lilieneron kam vom Lande, war mit Raps und Runkelrübe, Admiral und Pfauenauge, Schnepfe und Wachtel aufgewachsen, und kannte jedes Gras und Kraut, Blume, Baum, Käfer, Vogel bei Namen.

Die Vervollkommnung der naturwissenschaftlichen Beobachtungen hatte eine ungemeine Fülle neuer Wahrnehmungen erschlossen, die in das Unterbewußtsein der Allgemeinheit übergegangen waren: er hatte als Offizier in drei Kriegen und als Jäger seine Sinne aufs schärfste verfeinert und aufs vollkommenste nützen gelernt. Obendrein war er als Niederdeutscher Angehöriger eines Stammes, der schon seit langem eine ungemeine Fähigkeit im Beobachten realistischer Details gezeigt und in den Künsten versichtbart, der im siebzehnten Jahrhundert die holländischen Kleinmalereien, im achtzehnten die Brockesschen Naturbetrachtungen und die Vossischen Idyllen, im neunzehnten die Drostische Lyrik und Stormsche Gedichte wie „Waldweg“ und „Abseits“ hervorgebracht hatte. An diese beiden, insonderheit an die Droste, deren Naturbilder teilweis eine verwandte Hellhörigkeit und Scharfsichtigkeit erweisen, knüpfte Lilieneron unmittelbar an. Man lechzte nach Erneuerung der Eindrücke, er trat auf und schüttete eine Fülle von subtilsten Eindrücken hin. Er wußte Laute aufzufangen wie das Schlüpfen eines Marders, das Atmen schlafender Schlangen, das Rupfen des Gaules auf der Wiese vor dem offenen Fenster; er zeichnete das Ohrenspiel Abdallahs, seines Pferdes, die flatternden Schnurrbärte der Tänzer: „mit Blitzlicht und Büchse“ beschlich er die Natur, seine Sinne rezipierten mit der Akkuratesse eines Kodak.

* * *

Wenn ein Zeichner die Umrisse eines Hauptes auf das Papier zeichnet, so ist es, als ob er Grenzen absteckt: mit dieser wesentlichsten Eigenschaft Liliencrons ist auch seine Beschränkung dargestellt. Er ist Impressionist im reichsten Sinn, er ist der größte Impressionist der deutschen Literatur — vielleicht die Droste ausgenommen —; aber: er ist auch nicht mehr als Impressionist. Die äußeren Eindrücke überwiegen an Zahl und Gewicht die inneren; er empfängt mehr Eindrücke als er seelisch verarbeitet. Seine Kunst ist sensualistisch und physiologisch; oder, mit anderen Worten: er sieht, grob gesagt, die Welt als Bild, nicht als Sinnbild.

Die Forderung seines Meisters Storm, die dieser in der Einleitung zu seinem „Hausbuch deutscher Dichter“ formuliert hatte, daß das lyrische Gedicht zunächst eine sinnliche Wirkung habe, aus der sich dann die geistige von selbst ergebe, erfüllte Liliencron in ihrem ersten

Teil stets aufs trefflichste; aber die geistige Wirkung war von sehr verschiedener Stärke. Ein kurzer Vergleich mit der Lyrik Storms wird am klarsten diesen Punkt erhellen.

Liliencrons „Heidebilder" übertreffen Storms Heidebild „Abseits" zunächst in zweierlei Hinsicht. Storm ist allgemeiner und gibt rein quantitativ weniger Tatsachen, Liliencron gibt eine Menge scharf gesehener Details und Nuancen; weiter: Storm hält es noch für nötig, die Stimmung in zwei Schlußzeilen zu erläutern, der Landschaft gleichsam ein Spruchband anzuheften: „Kein Klang der aufgeregten Zeit drang noch in diese Einsamkeit"; Liliencron kann, wenigstens in den drei mittleren Heidebildern, dessen entraten. So gestaltet er die sommerheiße Heide:

Die Mittagsonne brütet auf der Heide,
im Süden droht ein schwarzer Ring.
Verdurstet hängt das magere Getreide,
behaglich treibt ein Schmetterling.

Ermattet ruhn der Hirt und seine Schafe,
die Ente träumt im Binsenkraut,
die Ringelnatter sonnt in trägem Schlafe
unregbar ihre Tigerhaut.

Und so die Herbstheide:

In Herbsttagen bricht mit starkem Flügel
ein Reiher durch den Nebelduft.
Wie still es ist. Kaum hör ich um den Hügel
noch einen Laut in weiter Luft.

Auf eines Birkenstämmchens schwanker Krone
ruht sich ein Wanderfalke aus.
Doch schläft er nicht, von seinem lichten Throne
äugt er durchdringend scharf hinaus.

Der alte Bauer mit verhaltnem Schritte
schleicht neben seinem Wagen Torf,
und holpernd, stolpernd schleppt mit lahmem Tritte
der alte Schimmel ihn ins Dorf.

Wenige sichere Griffe, und die Lenz-, die Sommer-, die Herbst-, die Winterheide liegt, mit voller Deutlichkeit, mit der spezifischen Stimmung jeder Jahreszeit, vor uns gebreitet. Der Dichter schweigt, die Natur selbst tönt. Conrad Ferdinand Meyers Wort an den Wald steht über diesen Naturgedichten: „jetzt rede du!"

Hier ergibt sich aus der sinnlichen Wirkung eine geistige, eben die Naturstimmung, und zwar haben wir hier einen der bei Liliencron verhältnismäßig seltenen Fälle, wo nicht nur eine mehr zufällige Tönung, Beleuchtung, Stunde, sondern grundcharakteristische Zustände festgehalten sind. Diese Gedichte, in ihren einzelnen Teilen von ungleichem Wert, gehören mit einigen Strophen zum Allerbesten, was die deutsche Lyrik geschaffen hat. Aber sonst finden wir bei Liliencron eine typische Wirkung selten. Wie er die Natur mikroskopisch sieht, so auch die Zeit in ihren Atomen; Impressionismus ist „Augenblicks"-Kunst im doppelten Sinne: die meisten Gedichte Liliencrons, und gerade die für ihn wesentlichsten, sind Augenblicksgedichte. Und zwar sind diejenigen die besten, in denen das Gefühl, die Stimmung, die seelische Atmosphäre des Moments mit gleicher Kraft gebannt ist wie der äußere Eindruck: eine Heimfahrt mit einer „kleinen blonden Komtesse", ein Heimgang in einer Morgenfrühe, eine Attacke im Morgennebel, eine Rast in einer Herberge sind solchermaßen in Worten eingefangen worden, leben fort und mit jedem Lesen von neuem auf.

Aber über dieser nicht geringen Kunst steht noch eine andere, größere. Ein Gedicht wie Storms „Juli", besitzt wiederum nicht jene nuancierte Naturgestaltung; aber die Landschaft, deren Atmosphäre dennoch mit großer Intensität festgehalten ist, ist zugleich mehr als Landschaft: das gewöhnliche holsteinische Kornfeld empfängt einen Abglanz von aller Fruchtbarkeit, der Mensch wird eingespannt in das vegetative Gesetz, er wird Frucht und Geschwister aller Frucht. Aus dem einzelnen Erlebnis wird ein allgemeines, das Bild wird Sinnbild, die Impression wird Symbol. In Liliencrons Gedichten finden wir dergleichen nicht: es ist ihm versagt, die sinnliche Impression zum geistigen Symbol zu erhöhen.

Damit ist ungefähr die Kerntruppe der Liliencronschen Gedichte gekennzeichnet, jene beträchtliche Zahl, die aus seiner umfangreichen und zu wenig gesichteten Produktion bleiben wird.

In doppelter Hinsicht aber muß diese Charakteristik ergänzt werden. Einmal gibt es zahlreiche Gedichte, in denen die sinnlichen Eindrücke ausschließlich herrschen, etwa in dem Gedicht „Über ein Knicktor gelehnt" wird ein Feld mit Deutlichkeit beschrieben, aber es wird eben nur beschrieben:

„So dicht stehn mir die nächsten Ähren
des bald sensendurchfurrten Roggenfeldes,
daß sie die Stirn mir kitzeln.
Schon bräunen sie sich.
Hell doch sticht ihre Farbe ab
gegen den grünen Heckenzaun,
gegen den umgrenzenden Wall,
den roter Mohn,
blaue Kaiserblumen,
gelber Löwenzahn,
weiße Kamillen
in bunter Malerei
prächtig überflochten haben."

Hier ist die Grenze zwischen Malerei und Poesie verwischt; der Dichter ist so sehr seinem Gesicht als herrschendem Sinn verfallen, daß er ausschließlich strebt, Gesehenes wiederzugeben, und mit Worten malt.

Anderseits erkannte Liliencron wohl selbst die Einseitigkeit seiner Begabung und erstrebte jene symbolische Wirkung mit Bewußtsein. Aber gerade hier zeigte sich die rein-realistische Anlage seines Talentes: wo Liliencron mit Bewußtsein visionäre Gestaltung anstrebt, versagt er. Der ein eminent scharfes äußeres Gesicht besaß, dem war das Schauen im Wesentlichen versagt.

Um Gedichte von eigentlich visionärer Kraft zu schreiben, dazu bedurfte es eines geistigen Elements, das Liliencron nicht gegeben war. Hebbel hat die Allegorie erklärt als Erzeugnis des Verstandes, der sich einbilde Phantasie zu haben; hier entstand oft Allegorie auf dem umgekehrten Weg: die sinnliche Phantasie bildete sich ein, Verstand zu haben, sie setzte aus vielen Eindrücken ein neues Überwirkliches zusammen und vermeinte, daß damit gleichsam von selbst ein sinnvolles Gebild entstand. Das war aber nicht der Fall. Und so wirken die meisten Phantasiegedichte entweder aufgebauscht, wie „Auf dem Aldebaran", oder gehaltlos, wie die Schilderungen phantastischer Ungeheuer, oder banal, wie die „Bellevue"-Vision. Dieser Nachkomme

holsteinischer Junker und Bauern durfte den Flug ins Luftbereich nicht wagen: das alte Gleichnis vom Antäus drängt sich unabweislich auf. Nirgends haften dann diesem Heidegänger, der auf seiner Erde „wie die Rothaut" mit allen Sinnen Bescheid weiß, die unsicheren Sohlen, und mit ihm spielen die Wolken des Phantastischen und die Winde der Willkür.

* * *

Auf dem Realistischen beruht die dauernde Bedeutung der Lilieneronschen Dichtung, sowohl seiner Lyrik wie seiner Ballade. Und es ist kein Zufall, sondern fast ein symbolischer Zug, daß diesem Dichter das geistige Element fehlte: erst durch diese Beschränkung wurde er recht eigentlich der Repräsentant seiner Zeit. Denn die Zeit, zu der Liliencron auftrat, war in einem bestimmten Sinne ungeistig. Sie beschäftigte sich mehr als je eine Epoche vorher mit der Gewinnung der Materie durch Naturwissenschaft, Technik, Volkswirtschaft; die Naturwissenschaft schien die Religion ersetzen zu können; die materialistische Geschichtsauffassung drang mit den sozialdemokratischen Lehren in weite Kreise des Volkes ein; die materialistische Lehre vom Milieu wurde für Literatur und Literaturauffassung maßgebend. Dieser Zeit nun erstand in Liliencron ein Schöpfer, der die Materie, das Sinnliche im weitesten Umfang des Wortes, auf das Allerintensivste kannte und, wie jene Naturwissenschaftler und Ingenieure für praktische Zwecke, in vorher unerhörtem Maß für die Dichtung verwertete. Wie er in seinen Versen oft unmittelbar das äußere Leben der Zeit abspiegelte, so war er unbewußt auch ein Repräsentant ihres Wesens: der materialistische Lyriker κατ' ἐξοχήν.

Ernst Lissauer.

Der Dichter.

Über den Weg
geht er mit harten Schuhn,
die Bäume grüßend,
die Vögel darüber, die Wolken.
Es stehen die Menschen
und sehen ihm nach und vergessen
das Licht seiner Augen
für diesen Tag nicht mehr.
Abends, auf ihren Bänken,
zu beiden Seiten der Tür,
erzählt die Frau dem Mann,
der Nachbar dem Nachbarn
von dem Wanderer
mit diesen fremden Augen.
Aber niemand geht ihm nach,
geht zu ihm hin,
ladet ihn ein, ins Haus zu kommen,
die Füße zu ruhn, zu essen, zu trinken.
Klopft er an eine Tür,
schweigt jedes Gespräch,
alle stehn auf von ihren Stühlen
rings um die Wand,
stehen und sehen ihn an,
sehen ihm in die Augen,
ziehen die Hüte vom Haar,
staunend, voll Ehrfurcht.
Sie geben, um was er bittet,
willig, schnell.
Er sitzt am Tisch und hält
die Schüssel am durstigen Mund.
Aber niemand gibt
ein Wort ihm zu.
Geschlossen bleibt jeder Mund,
bis er die Tür nimmt und geht
und seine Schritte verhallen.
Nach vielen Jahren erst,
wenn aus Jungen und Mädchen
Väterchen und Mütterchen wurden,
die durchs halbgeöffnete Fenster
sanft in den Frühling sehn,
sagt eins dem andern:
denkst du des Wandersmanns,
Wundersmanns,
mit diesen fremden Augen?
Fremd geht er durch Dörfer der Berge,
durch Städte der Meere.
Die Kinder heben die Hand,
ihn mit Steinen zu werfen —
und senken die Hand,
verstecken die Hand hinter dem Rücken.
Doch die Hunde
gehn hinter ihm her
in langem Zug,
riechen ihm an den Schuhen,
lecken die Hände ihm,
wie dem Herrn, der endlich gekommen.
Und am Bergpaß oben,
der Gekreuzigte unterm Holzdach,
hoch gegen den Himmel stehend:
als der Wanderer kommt,
löst er plötzlich den Arm vom Kreuz,
hebt den bärtigen Kopf zu sich auf,
sieht in die Augen hinunter,
beglückt, und küßt die hohe,
königlich hohe Stirn
über dem wilden, befriedeten,
über dem traurigen, seligen,
über dem demütigen, stolzen,
jetzt so stolzen Gesicht:
„Bruder!"

Wilhelm Schmidtbonn.

„Eroberung der Luft".

„Die Antriebskraft zu jener freudigen und begeisterten Woge des Gebens, die vor einem Jahr durch das Volk rauschte, als das Luftschiff Zeppelins bei Echterdingen unterging, wurde damals allgemein auf einen Ausbruch von Sentimentalität, gemischt mit Opposition gegen das eng schauende Kriegsministerium, zurückgeführt. Aber quoll ihr tiefes, belebendes Geheimnis vor allem nicht eher aus dem Wind, der aus der Werkstätte in Friedrichshafen und aus andern erfolgreichen Luftschiffahrts-Unternehmen dem Volke um die Nase wehte? Denn dieser Wind war angefüllt mit den

Ahnungen kommender Dinge, in deren Kraft das Dasein des Menschen gerade zu einem neuen Schritt in der Entwicklung ansetzte. Das aufgeklärte, eifersüchtige Volk wollte tätig mit dabei sein, wo es mitten aus seinem Leben neue Keime aufsprießen fühlte. Es war glücklich, eine Ursache des Mitwirkens zu finden, und wählte zum Träger seines Mithelfenwollens den, der ihm die meisten Garantien zeigte, weil er Erfahrung, Zähigkeit, Temperament und Mut mit einem Namen vereinigte, von dem jedermann wußte, daß er aus alter und reiner deutscher Scholle gewachsen war.

So entstand aus dem Willen und der Opferfreudigkeit, aus der Begeisterung und dem weiten Schauen einer geschlossenen Nation das Unternehmen, das heute in der ganzen Welt führend die neue Vorstellung der Eroberung der Luft in Wirklichkeit umzusetzen trachtet, das als das Erste den eng geschlossenen Raum der probierenden Erfinder-Werkstätte verließ und den Anschluß an Industrie und Verkehr, an das tätige Leben des Volkes suchte, die Luftschiffbau-Zeppelin-Gesellschaft in Friedrichshafen, in der sich die Eroberer unserer Zeit — Techniker und Kaufmann — die Hand zum fruchtbaren Bunde reichen.

Es gibt Leute, die behaupten, dieser Bund sei verfrüht geschlossen worden. Aber die Expansionskraft, die die unheimlich gespannte technische Kultur in wenigen Jahrzehnten in der Menschheit unserer Länder ansammelte, wußte so muskulös zu arbeiten, daß etwas, das vor vier Jahren noch absolut nicht bestand, heute ein volles, abgegrenztes, reich erfülltes Land ist, in dem Wissenschaft und Praxis sich gleich stark und voll beschweren, ja an dessen äußerer Betriebsregelung die sonst nachzüglerischen Gesetzgeber und Soziologen schon emsig schaffen. — In einer Zeit, die in so starkem Schwung ihre gerade Linie fliegt, ist deshalb zu hoffen, daß der letzte Ausgleich zwischen Wollen und Vollbringen vor der Tür steht.

Diesen Ausgleich herbeischaffen zu helfen, ist das Ziel der internationalen Luftschiffahrts-Ausstellung in Frankfurt. Die Luftschiffahrt hat freilich bis heute für das öffentliche Leben nur erst eine Richtung und noch nicht sehr viel Inhalt. Ihre Arbeit ist schwer und verzwickt, weil sie zwei fremde Elemente in einer Ehe verschmelzen muß: die Wissenschaft um die Luft und die reine Technik. Hatte sie mit der Vervollkommnung der Motore auch erst ihre primären Möglichkeiten erreicht, so ist ihre Stärke, dieser Motor, auch ihre Schwäche geblieben. Sie hängt so sehr von ihm ab, daß fast jedesmal, wenn ihr Wirken scheiterte, dieses Scheitern durch das Versagen des Motors verschuldet wurde. Das sieht genau so aus bei den lenkbaren Luftschiffen als wie bei den aviatischen Flugapparaten, und es scheint fast, als könnte der Motor, so weit er es auch besonders durch den Automobilsport gebracht hat, die ihm anvertraute Arbeit nicht leisten; als müßten die Luftschiffer nach einer andern, einer verläßlicher funktionierenden, stabilern Kraft suchen, von der sie sich durch die weichen, leichten, so schwer begehbaren Wege der Luft drücken lassen.

Subjektiv genommen sind ja wohl die neuen Luftschiffmotore, die übrigens den Gipfelpunkt der Frankfurter Ausstellung bilden, wahrhaftige Meisterwerke. Man glaubt sie auf seine Knie stellen, in die Arme nehmen, sie streicheln zu können, während sie in voller Arbeit liegen, so schmal und schlank sehn sie aus. Und trotzdem klopfen und rasen in ihren feingliedrigen Zylindern die Kräfte von hundert Pferden. Das ist technische Kultur, eine Kultur von einer so scharfen, knappen und energischen Formulierung, daß man verzaubert vor ihnen stehn bleiben muß. In ihnen ist die plumpe Gewalt der Formendynamik der kräfteerzeugenden Maschine zu einem fast künstlerischen Werk gebändigt, zu einem technischen Gedicht der Ingenieure.

Aber wie weit der Weg zur Vollendung vom Motor bis zum fertigen Luftfahrzeug sein muß, davon gibt der übrige Inhalt dieses modernen Unternehmens eine Vorstellung. Da sind meist unauffällig die Gegenstände zusammengeschart, in denen die ungeheuren Summen von Wollen, Suchen und Arbeiten in scheinbarer Ruhe gebändigt, versteckt liegen, als Bild um so weniger wirkungsvoll, als das Innere der Ausstellung in das heiß ringende Bestreben nach Befreiung von Masse und Gewicht gezwungen ist. Dadurch fehlt ihr auch die wuchtige, tatsüchtige Monumentalität einer gewöhnlichen technischen Ausstellung, die, erfüllt von Formen und von erreichten, an sich wirkenden Dingen, mehr Schaustellung ist, während die Luftschiffahrts-Ausstellung sich mit Versuchen lädt, mit einem Weiter-Wirkenwollen, mit den tausend Absichten kleiner Einzelheiten, die, heute noch jede für sich, zu dem Ganzen des vollkommenen Luftfahrzeugs zusammenzustreben hoffen.

Oft aber auch ist das Suchen aus der Wirklichkeit abgeirrt und an die pathologischen, unkontrollierbaren Grenzen der erhitzten Erfinderphantasie getrieben. Liest man Namen und Beruf der zahllosen Erfinder (ihre Absichten überschwemmen die Ausstellung wie mit einer Sturzflut von Modellen, die sich noch nicht praktisch versuchen konnten), so macht man die trotz allem noch überraschende Entdeckung, daß die Macht dieses neuen Eroberungswillens einfach das ganze Volk gepackt hat. Man macht zugleich die Entdeckung, wie unwägbar die noch offenstehenden Möglichkeiten sind und welche Überraschungen uns in diesem Lande wohl noch erwarten, bis sich an uns Menschen des technischen Zeitalters die antike Sehnsucht erfüllt, der die vergangenen Völker die schmerzlichsten Erlebnisse ihrer mythologischen Märchen widmeten.

Norbert Jacques.

Sprüche.

Ich belausche gern Hände, die mit einer Waffe spielen: es gibt furchtsame Hände, es gibt ungeschickte Hände und es gibt solche, die eine Waffe besudeln, wenn sie danach greifen. Deren Hände sie aber mit Anstand fassen, die liebe ich.

* * *

Statuen werden bei Nacht zu wesenlosen, häßlichen Schemen: ewige Bewegung bereitet Qual, denn die Nacht will Schlaf. Erst mit dem Frührot wieder erwacht der Marmor zu Schönheit und Leben.

Rudolf John-Gorsleben.

Richard Muther

ist gestorben und fast schien es so, wie wenn Viele schon kaum noch wüßten, wer dieser Mann war. Ein Dozent, der den Versuch machte, was noch im Streit der Tagesmeinungen stand, schon in die Betrachtung der Kunstgeschichte zu ziehen. Seine „Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert" erschien im Jahre 1893; da war der Kampf um die moderne Kunst in Deutschland erst in der ersten Hitze und er selber ein junger Mensch von 33 Jahren, der dabei Parteigänger werden mußte. Das Buch hat ähnlich gewirkt wie auf anderm Gebiet die fast gleichzeitigen Vorlesungen Litzmanns über „das deutsche Drama in den literarischen Bewegungen der Gegenwart" (94): für die Schaffenden gab es nichts Neues, aber es wurde alle denen eine bequeme Krücke, die auch in Kunstdingen eine Anerkennung durch die Autorität der Wissenschaft für nötig halten; und da die Masse der Gebildeten hierhin gehört, war es für die breitere Wirkung der modernen Kunst ein nicht unwichtiges Buch.

Man weiß, daß sich bald häßliche Vorwürfe an das Werk hefteten, sodaß es nicht weiter erscheinen konnte und heute eine Seltenheit im Buchhandel ist; auch sonst knüpften sich an den Namen des Mannes wiederholt unliebsame Erörterungen und Manche meinten, daß es hieran lag, wenn er bei den Zeitgenossen schon in Vergessenheit geriet. Doch war sein Mißgeschick aufs engste mit seiner Begabung verknüpft. Er kam aus der Wissenschaft; aber ihm lag das Feuilleton; er wollte plaudern über Kunst, in Worten ihre Eindrücke und Wirkungen nachbilden und lebendiger machen, und er war besonders als Redner überaus gewandt dazu. Aber es folgte ihm einer auf dem Fuße, der begabter darin war, statt seiner Geschicklichkeit ein wirkliches Temperament besaß und durch keine Rücksicht auf den Anschein einer wissenschaftlichen Lehre gehindert war: Julius Meier-Gräfe. Dessen „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst" warf über alles, was Muther jemals von moderner Kunst geschrieben hatte, einen breiten Schlagschatten, aus dem er nicht mehr herauskam. Und in der Wissenschaft kam ihm ein Zweiter noch stärker ins Licht: seitdem Heinrich Wölfflin an der Berliner Hochschule Kunstgeschichte las, und die lebendigste Darstellung mit kaltblütiger Wissenschaft und Gründlichkeit verband: stand Muthers Schriftstellerei nicht einmal mehr im Rang des gewandten Feuilletons an erster Stelle, seine Rolle war ausgespielt, bevor der Tod den Neunundvierzigjährigen holte.

Was seinen Namen trotzdem noch eine Zeitlang erhalten wird, sind Liebhaberbücher: seine illustrierten Geschichten der französischen und englischen Kunst im 19. Jahrhundert. Illustrierte Bände, die wie eine Folge von Vormittagsplaudereien sich schon fast behaglich lesen, in denen der gewandte Sprecher von der hitzigen Geschichte der Kunst amüsante Geschichten erzählt. Ob seine Urteile stimmen, fragt man nicht; er scheint es auch garnicht zu verlangen; er gibt uns nur eine Bilderfolge, wie sich nach seiner Meinung und Kennerschaft der künstlerische Kampf vollzog, und das wird man ihm immer zugestehen, daß er seine Meinung als geistreicher Redner brillant zu illustrieren wußte.

S.

Rheinisches Steinzeug.

Zwei besondere Ereignisse haben in der letzten Zeit die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf das rheinische Steinzeug gelenkt. Zu Beginn des Jahres erschien das umfangreiche Werk über das rheinische Steinzeug von Otto von Falke*. Eine Arbeit, die unter der Benutzung des gesamten, weitverzweigten Materials zu Forschungsergebnissen führte, die geeignet sind, dauernd die Grundlagen für die Geschichte dieses Zweiges des Kunstgewerbes zu bilden. Einige Monate nach Erscheinen des Werkes wurde eine der bedeutendsten Privatsammlungen des rheinischen Steinzeuges durch Stiftung der Stadt Düsseldorf testamentarisch überwiesen und gleichzeitig damit die Summe zur Errichtung eines geeigneten Museumsgebäudes. Das neue Hetjens-Museum in Düsseldorf birgt jetzt diese Sammlung des bekannten Aachener Rentners Hetjens.

Das Werk Otto von Falkes verdankt seine Entstehung einer Anregung des Kunstforschers und Sammlers Ernst Zais, der seine unerreichte Sammlung des Westerwälder Steinzeugs dem Kunstgewerbe-Museum der Stadt Köln seinerzeit nur unter der Bedingung vermacht hatte, daß von Falke eine Geschichte des Westerwälder Steinzeugs herausgeben solle.

Unter Benutzung der Forschungsergebnisse von Ernst Zais, die sich zwar nur auf Westerwälder Werkstätten beziehen, wuchs sich die Arbeit von Falkes zu einer Geschichte des rheinischen Steinzeugs aus, wie sie so großzügig und detailreich in der Anlage bisher niemals versucht wurde. Sowohl das umfangreiche Material, wie auch die künstlerische Bedeutung des Steinzeugs rechtfertigen diese bis ins Einzelnste gehende Monographie der Erzeugnisse der rheinischen Töpferkunst, deren kunsthistorischer Wert deshalb nicht zu unterschätzen ist, weil das Steinzeug aus ganz urwüchsigen Betrieben zur Blüte emporgestiegen ist, ohne einer Anlehnung an andere, fremde Kunstkreise zu bedürfen. Vielmehr trägt das Steinzeug in Technik und Stil seinen eigenen Charakter, unberührt von morgenländischen, italienischen und ostasiatischen Einwirkungen. Daher prägt sich in den einfachen Formen des Steinzeugs die Ursprünglichkeit des künstlerischen Gefühls, wie es sich frei aus sich selbst heraus entwickelt hat, am prägnantesten aus.

Das Werk von Falkes gibt einen erschöpfenden Überblick über die gesamte rheinische Töpferkunst. Um die oft eigenartigen Formen des rheinischen Steinzeugs verstehen zu können, muß man sich der Bedingtheit der ästhetischen Formen durch das Material und den Materialcharakter bewußt werden. Diesem Zwecke entspricht die eingehende Beschreibung über die verschiedenen Qualitäten des Tones, über die Art seiner Bearbeitung insgesamt, über die Herstellung des Steinzeuges, die der eigentlichen Entwicklungsgeschichte vorausgeschickt ist.

Die Entwicklung des Steinzeugs wird dargelegt, wie sie sich in den vier Zentren Köln-Frechen, Siegburg, Raeren und Höhr-Grenzhausen vollzieht. Als wichtiges Ergebnis der Forschung von Falkes ist die Tatsache anzusehn, daß der Mittelpunkt des rheinischen Kunstlebens, Köln, es war, von dem die Anregung zu einer künstlerischen Ausgestaltung keramischer Formen ausging. Nicht in den ländlichen Betrieben Raerens hat „der Aufstieg des Steinzeugs vom einfachen Gebrauchsgeschirr zu kunstvoll verzierten Krügen, der mit dem Übergang von der Gotik zur Renaissance zusammenfällt", seinen Ausgang genommen, „sondern er vollzog sich zuerst in Köln, ... und in dem alten, mit Köln durch geschäftliche Beziehungen eng verbundenen Gewerbe der Siegburger Aulnerzunft".

Von den Kölner Werkstätten in der Mariminenstraße, am Eigelstein, in der Komödienstraße, dann von Frechen wird aufs genaueste berichtet. Die Entwicklung zur Spätgotik gibt dem nahen Siegburg bald einen Vorrang vor Köln. Unter den Monogrammisten F. T., unter den in Siegburger Werkstätten vorbildlichen Meistern Anno, Peter und Christian Knütgen, die in dem silberhellen, grauweißen Tone Siegburgs ein so treffliches Material besaßen, bleibt Köln bald völlig zurück.

Doch was Köln und Siegburg in langsamer Entwicklung sich errungen hatten, sollte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dem bis dahin unbekannten Raeren zu überraschendem Aufschwung verhelfen. Schnell nahm die künstlerische Entwicklung des Raerener Steinzeugs ihren Fortgang. Und als der bedeutendste Meister der Renaissance, Jan Emens, dort seine Werkstatt begründete, vermochte Raeren in mancher Hinsicht seine Vorläufer zu überflügeln. Von Raeren ging dann endlich, gegen Ende des 16. Jahrhunderts, die anregende Wirkung auf den Westerwald aus. Die Übersiedlung von Raerener Meistern nach Grenzau und Grenzhausen und von Siegburgern nach Höhr gibt den Ausschlag. „Die Menniken und Kalb von Raeren und die Knütgen von Siegburg sind mitten aus der Blütezeit ihres heimischen Betriebes heraus gewandert, mitsamt ihren Formbeständen, und sie haben in ihren neuen Wohnsitzen dieselben und gleichwertige Werke geschaffen, wie in ihrer alten Heimat. Und bald folgten die altangesessenen Töpfer des Westerwalds, die bis dahin schmuckloses Geschirr und schlichte Sauerwasserkruken gemacht hatten, dem Beispiel der fremden Meister."

Lebensschicksal, Kunstauffassung und Formcharakter der einzelnen zahlreichen rheinischen Krugbäcker ist in die allgemeine Entwicklungsgeschichte geschickt verwoben. Wo die Anregung zu fortgeschritteneren Formen von der Individualität eines Meisters ausgeht, wo sie sich als Resultat eines zeitlichen Fortschrittes der Allgemeinheit äußert, ist überall klar herausgearbeitet.

Die Ausstattung des Werkes mit 6 Heliogravüren, 20 Lichtdrucktafeln und 262 Textabbildungen läßt nichts zu wünschen übrig. Dank der künstlerischen Wirkung der Abbildungen erhält man ein abgerundetes Bild von dem reichen Material des rheinischen Steinzeugs in seinen mannigfachen Variationen.

* Otto von Falke, Das rheinische Steinzeug. 2 Bde. In Kommission bei Meisenbach, Riffarth & Co., Berlin-Schöneberg.

Einem weiteren Kreise als dieses durchaus wissenschaftliche, luxuriös ausgestattete Werk wird das neue Hetjens-Museum in Düsseldorf zugänglich sein. Das Material dieser Sammlung ist das gleiche. Das rheinische Steinzeug, wie es sich in den Erzeugnissen seiner vier Zentren darstellt, bildet den Hauptinhalt der Sammlung. Für die Entwicklung des Steinzeugs gibt sie in allen Teilen ein übersichtliches Bild. Daß bei der Fülle der Stücke sich künstlerisch Unbedeutendes findet, ist selbstverständlich. Daher wird, zumal da in der Sammlung Wiederholungen ähnlicher und auch derselben Formen nicht zu den Seltenheiten gehören, sich für manche der Eindruck der Einförmigkeit aufdrängen. Allein wer sich an die zahlreichen hervorragenden Stücke der Sammlung hält, wird an dem Reichtum charakteristischster Formen des rheinischen Steinzeugs seine Freude haben. Während von Köln-Frechen, Höhr-Grenzhausen und Siegburg die Entwicklungskette nicht völlig geschlossen zur Anschauung gebracht wird, sind die Stücke der Raerener Werkstätten in einzigartiger Vollzähligkeit vertreten. Besonders ist auf einige der besten Arbeiten des Jan Emens hinzuweisen: auf den Krug mit Apostelddarstellungen und die Schnellen mit mythologischen Schilderungen aus der Frühzeit des Meisters, dann auf den graublauen Krug mit dem Josefsfries und auf den braunen Susannenkrug aus der späteren Zeit des Künstlers.

Ebensosehr vom technischen Standpunkt interessant wie für die Forschung bedeutungsvoll ist die Sammlung alter Hohlformen, die in den verschiedensten Werkstätten und von den verschiedensten Meistern benutzt wurden. Wenn diese Hohlformen auch manche Fingerzeige für die Entstehung der Krüge geben können, so muß doch in Betracht gezogen werden, daß gute Formen noch lange Zeit, nachdem ihr Erfinder sie vielleicht nicht mehr benutzte, in den Werkstätten weiter gebraucht wurden, und daß auf diese Weise sich manche Eigentümlichkeiten früherer Zeit in die Periode eines ganz anders gearteten Kunstgefühls hineingerettet haben. Durch solche Rückgriffe in die Blütezeit der rheinischen Keramik erhalten dann die bisweilen phantasiearmen, ornamentalen Formen des 19. Jahrhunderts eine reizvolle Belebung. G. E. Lüthgen.

Dominik Müllers „Verse".

(„Samstag"-Verlag, Basel 1909, 2. Aufl., geb. Fr. 3,75).

In Basel warten die Leute alle vierzehn Tage mit einer Mischung von Ungeduld und Angst auf ein kleines Blättchen, das sich „Der Samstag" nennt und das für die Schweiz etwa dasselbe bedeutet, was der „Simplizissimus" für Deutschland ist; ein Blättchen, das überall da mit Spott, Ironie und Zorn einsetzt, wo sich Banausentum, Klassendünkel und Erbärmlichkeiten breitmachen. Dann aber sind in dem Blättchen jedesmal kürzere oder längere Gedichte von Dominik Müller zu finden, hinter welchem Pseudonym sich der Herausgeber des „Samstag" versteckt; es sind Gedichte, Satiren, lyrische Scherze, Epigramme, die allemal das Beste darstellen, was es in dem jeweiligen Blatt zu lesen gibt. Als er zur letzten Weihnacht ein Bändchen daraus machte, war die erste Auflage in acht Tagen vergriffen, und auch die zweite ging unterdessen zu Ende: der bis dahin nur den Baslern Bekannte wurde mit einemmal von der ganzen Schweizer Presse gepriesen und in deutschen Zeitschriften mit Achtung genannt.

Dominik Müller ist einer, der lange gewartet hat, ehe er zu schreiben anfing. Er ist als Naiv-Genießender durch Spanien gewandert, hat schönen Frauen gedient und eine alte Kultur restlos auf sich einwirken lassen, er ist als Hauslehrer durch Rußlands Steppen gekommen, hat das russische Elend und die Tragik des russischen Volkes kennen gelernt, er hat sich jeden Winter in das verschneite Arosa zurückgezogen, um dort in der stillen Wintereinsamkeit einer heroischen Gebirgswelt, Heilung für sein Lungenleiden zu finden. Und überall und immer hat da sein überwacher Geist den Sinn des Lebens zu ergründen gesucht. Und achtlos und fast gleichgültig hat er seine Beobachtungen, seine Bekenntnisse in Reimen auf einen Fetzen Papier geschrieben. Jetzt liegen sie in einem schlichten Bändchen vor uns und wir müssen es immer und immer wieder zur Hand nehmen, um bei diesem oder jenem Gedicht, sei es nun ein träumerisches Kaprizio oder eine boshafte Satire, zu verweilen und darüber froh zu werden.

Dominik Müller ist Humorist und Satiriker; seine Gedichte sind von einem lebhaft irisierenden Witz, doch wirkt diese Ironie niemals verletzend, weil hinter ihr ein Dichter steht, der viel Güte und Toleranz und viel Menschenliebe in sich hat. Seine Naturschilderungen und Stimmungsbilder aus alten Basler Winkeln sind nicht minder fein erlauscht und gezeichnet, als seine satirischen Porträts aus den Basler Aristokraten- und Spießerkreisen; überall ist er ein virtuoser Meister des Worts und der echten lyrischen Stimmung, die, vereint mit dem wahrhaft erfrischenden Humor des Dichters, zwingend wirken.

K. H. Maurer, Basel.

In Interlaken

hat die Kursaalverwaltung den selbstbewußten Einfall gehabt, es einmal mit einer Kunstausstellung zu versuchen; und zwar mit einer, die nicht dem bequemen Bildungsstand des landläufigen Kurortbesuchers schmeichelt, sondern mit einer Qualitäts-Ausstellung, die sich an Menschen von künstlerischer Gesinnung wendet und selbst denen noch manche Nuß zu knacken gibt. Daß eine Kurhausverwaltung den Mut hat, eine solche Veranstaltung den Malern Ferdinand Hodler und Max Buri ganz in die Hand zu geben, ist ungewöhnlich und nur mit der Volkstümlichkeit zu erklären, die die Schweizer Kunst zum wenigsten in der Deutschen Schweiz besitzt. Die Schweizer haben keine Kunstakademie, ihre Maler sitzen deshalb im Land herum, vielfach in kleineren Orten und jede größere Stadt hat ihrer einige; Kunststädte in unserem Sinne gibt es nicht. Seitdem Böcklin seine Triumphe erlebte und nun Hodler europäische Gültigkeit erringt — was die Schweizer mit Stolz vermerken, so sehr sie selber sich gegen seine Kunst vielfach noch wehren — sind sie geneigt, die Kunst als eine Ehrenangelegenheit des ganzen Volkes anzusehen, das darin Ruhm und Anerkennung in der Welt gewinnen kann. So wird in einem Kurort von 7000 Einwohnern eine Kunstausstellung gezeigt, die mancher Großstadt in Europa nicht unwürdig wäre.

Daß sie freilich gleich eine internationale ist, scheint mir nicht richtig; schon weil der Raum viel zu beengt ist, als daß eine Übersicht auch nur der bekanntesten Dinge ernsthaft versucht werden könnte. Von den 80 Nummern, die die Ausstellung überhaupt nur umfaßt, ist etwa ein Viertel ausländischer Herkunft; das kann natürlich nur eine zufällige Auswahl sein, so gut die einzelnen Stücke von Liebermann, Steinhausen, Uhde, Cottet, Toorop usw. sind.

Das Hinderliche aber daran ist, daß sie den Eindruck der schweizerischen Ausstellung verwirren; und das kann eigentlich doch nur der Sinn in einer solchen Kursaalausstellung sein, daß sie den internationalen Fremden ein Bild der Kunst des Landes gibt. Umsomehr, als diese Kunst — soweit die Malerei in Frage kommt — origineller, einheitlicher und moderner als sonst eine in Europa ist. Das betrifft, wie unsere Leser wissen, nicht nur den Kreis um Hodler, dem in Amiet, Buri, Giacometti, Gattiker und Welti z. B. Persönlichkeiten von eigenen und auch gegensätzlichen Absichten gegenüber stehen: allen aber eignet eine Abwendung vom Impressionismus und eine Neigung zur dekorativen Auffassung der Malerei in jedem auch dem monumentalen Sinn, der weder mit der übermächtigen Persönlichkeit Hodlers noch mit der Überzeugungskraft seines Prinzips völlig erklärt werden kann. Daß dieses Prinzip, statt der vorgetäuschten Raumtiefe eine klar aufgeteilte und geschmückte Fläche zu geben, zwar eine Rückkehr zur Malerei der Alten ist, aber mit modernstem Leben gefüllt in modernen Formen sich geben kann: hat freilich niemand überzeugender darlegen können als Hodler selber, der auch in dieser Ausstellung natürlich dominiert.

Leider fehlen Welti und Gattiker ganz und auch Amiet und Giacometti treten nicht so vor, wie sie es im Kunstleben der Schweiz tatsächlich tun. Sie stehen van Gogh und den jungen Franzosen näher und bieten mit ihrem farbigen Flächenaufbau das Gegenbild zum zeichnerischen Aufbau Hodlers. (Womit übrigens weder gesagt sein soll, daß Hodler nicht ein Meister der feinsten Farbe wäre, oder daß bei Amiet die Form vernachlässigt wäre; es ist nur eine andere Art zu bauen; die sie trennt.)

Eine Überraschung brachte die Ausstellung mit der Plastik; nicht nur, daß mir in Despiau ein junger Franzose von reinstem Stilgefühl als neu vorkam, sondern daß die Schweizer selber einige Bildhauer von ungewöhnlicher Art besitzen: so den Genfer Vibert, der in seiner Bronzebüste der Frau Hodler tatsächlich ein Meisterstück plastischer Formenbildung lieferte, so vor allen Niederhäusern, der als Schüler Rodins zwar längst bekannt ist, aber mit seiner Gruppe „Melancholie" sich aller Schülerschaft entwachsen zeigt. Von ihm wird bald noch Einiges zu sagen sein.

Es wäre unrecht, nicht zu verzeichnen, daß zwei Schwestern Gillard aus Genf und Edoardo Berta mir gleichfalls als neu

auffielen. Von Berta wird als Wohnsitz Lugano angegeben; er erinnert in der mühsamen Technik auf den ersten Blick entfernt an den verstorbenen Luzerner Waldmaler Zünd; doch sind es kleine Schildereien, die bei der Betrachtung sich immer anziehender gestalten. S.

Der Brandgiebel.

Manche von unsern Städten haben das Glück, daß sie von einem Aussichts- oder Kirchturm aus von oben zu betrachten sind: dann sieht man Dächer in einer malerischen Unordnung von Schornsteinen, Zinnen und Türmen überragt; doch wehe, wenn man eine halb von der Seite betrachten kann, wie beispielsweise Koblenz von der Karthause her: Man steht bis in das Herz erschrocken und sieht statt freundlicher Fassaden fast nichts als Wände, ungeschlacht hohe Ziegelwände, ganz ohne Fenster, sodaß die schöne Rhein- und Moselstadt von dieser Seite wie mit lauter mitten durchgeschnittenen Häusern aussieht.

Das ist der Brandgiebel von baupolizeilicher Bestimmung. Kein Zweifel, daß er nötig ist, wenns brennt; warum er aber so unmäßig auch zu sehen ist, wenns nicht brennt: geht mir nicht ein. Denn daß er eine Grimasse aus der Außenansicht unserer Städte macht, daß er an den Bahnhofsplätzen und Straßen nur noch von der aufdringlichen Reklame daran übertroffen wird an Häßlichkeit: das alles scheinen wir nicht mehr zu sehen, weil wir im Anblick dieser kahlen Flächen groß geworden sind.

Seine Wiege sozusagen ist natürlich das Reihenhaus, das unvermeidliche. Warum nun freilich auch in den Wohnquartieren die Häuser ihre Fassaden immer — wie die Schubfächer ihre Vorderbretter — enggepreßt und schmalbrüstig aneinander drängen müssen, warum sie nicht — wie die Frankfurter Häuser aus der Mitte des 19. Jahrhunderts etwa — in freien Blocks dastehen können, weiß ich nicht. Aus Platzersparnis? Wie oft ist es schon ausgerechnet, daß bei vernünftiger Blockaufteilung der selbe Bauplatz herauskommt, nur lichter und praktischer zur Verwendung als unsere nach hinten gezogenen Dunkelkammern. Auch hier scheint eine Dummheit durch die Gewohnheit geschützt zu sein.

Am schlimmsten aber, daß er auf dem Land und in den Kleinstädten wie eine Häuserschwindsucht alle Neubauten angreift. Da geht ein einsamer Landweg und mitten dran steht doppelt brandbegiebelt ein ärmliches Ziegelhaus, gewöhnlich noch mit Zement verschmiert: das ist das Sinnbild deutscher Wohnlichkeit um 1900 geworden, wie es aus allen Bahnzügen dem Reisenden unausgesetzt vorüberzieht. Man muß die Dörfer schon mit Mühe suchen, wo nicht zum wenigsten ein Brandgiebel-Machwerk die schlichten Dächer überragt. Dieselbe Baupolizei, die in den Städten die Brandgiebel den Häusern wie eine Gefängnisstrafe auferlegt: warum hat sie nicht auf dem Land die umgekehrte Macht, sie zu verbieten? Ich darf im Rheingebiet keinen Weinstock pflanzen, der nicht genehmigt ist, und muß die Reben spritzen lassen mit Kupfervitriol, ich darf im Winter nicht auf öffentlichen Straßen Schlitten fahren und muß für eine Brücke Brückengeld bezahlen: nur jede Straße, jedes liebe Nest durch einen Brandgiebel verhunzen, darf ich soviel ich will. S.

Eine Schildbürgeridee.

Die Stadtgemeinde Godesberg beabsichtigt, die zwei Kilometer lange Rheinpromenade von Plittersdorf bis Rungsdorf gärtnerisch auszugestalten und hat bereits einen engeren Wettbewerb unter einigen angesessenen Firmen ausgeschrieben. In den Bedingungen aber heißt es — man fährt vor Schrecken auf, wenn man es liest — die Ausschmückung des Rheinwerftes soll in ihren Grundzügen im italienischen Renaissancestil ausgeführt werden und hat sich die gärtnerische Anlage dem anzupassen. Architekturen und Bildwerke aus jener Glanzperiode sollen zur Aufstellung gelangen.

Wer mag der unglückliche Berater der Stadtgemeinde Godesberg gewesen sein? Man weiß ja, daß am ganzen Rhein kaum eine Verwaltung so glücklich in der modernen Führung ihrer Geschäfte gewesen ist; in zwei Jahrzehnten hat sich aus einem malerischen Dorf eine saubere Villenstadt entwickelt, an der die Eilzüge nicht mehr vorüberfahren. Ihr neuer Bahnhof ist ein schönes Bauwerk, das den Reisenden zum Aussteigen förmlich lockt. Aber dieses Renaissance-Rheinufer ist ein altmodischer kleinstädtischer Einfall, der nach ranziger Bildung schmeckt. Er wird die Stadtgemeinde Godesberg mit einiger Sicherheit zum Gespött der gebildeten Rheinreisenden machen. Er widerspricht kläglich dem modernen Zug dieser Stadt und sollte schleunigst als Schildbürgeridee in den städtischen Papierkorb wandern. Je eher, desto besser für den Ruf der Stadt. S.

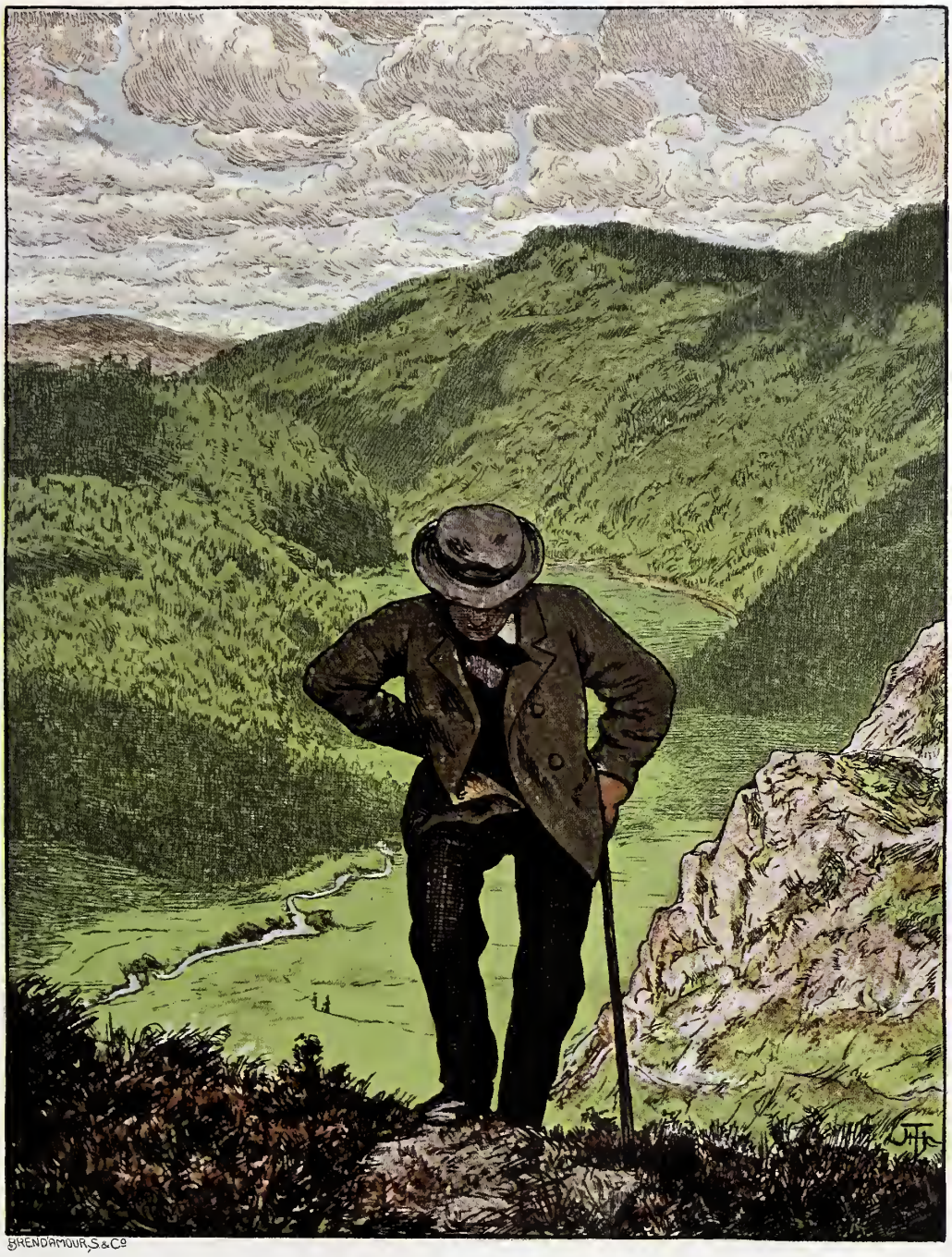
Offenbach.

In Offenbach sprießen Zukunftshoffnungen. Wo immer man auch hinhört — in den Kreisen der Handwerker, der Industriellen oder der Kunstgewerbler — überall wird lebhaft debattiert über „die Sorge um einen tüchtigen Nachwuchs", über die „Verantwortung gegenüber der kommenden Generation" und nicht zuletzt über die „wirtschaftliche Bedeutung hochwertiger Qualitätsarbeit". Man will andere, größere, reichere Städte überflügeln. Möchte ehrenvoll neben andern Orten, deren Namen bereits ein gewerbliches Programm bedeutet, genannt werden. Der natürlichste Mittelpunkt für all diese Absichten und Erwartungen ist die Schule für das rührige und zielbewußte Gewerbe. Offenbach kann nicht die Aspiration haben, mit einer Künstlerkolonie zu prunken. Portefeuiller, Bauhandwerker, Tischler, Schlosser, Graveure und andere Handwerksleute sind abzurichten, in ihrem Beruf Selbständiges zu fertigen. In Hugo Eberhardt, der Messels tüchtige Schulung genossen, haben die Offenbacher sich einen Organisator gewonnen, der mit klarem Blick diese Notwendigkeit erfaßt hat. Von den Skizzierübungen der Vorklasse an bis zu den Aufgaben der Fachabteilungen wird kein Abweichen von den Erfordernissen der Praxis geduldet. In den Lehrkräften, die er sich in dem kurzen Zeitraum eines Jahres gewonnen — eine tüchtige Person für die Lederbearbeitung wäre vielleicht noch erforderlich —, hat er hierfür wackere Mitstreiter gefunden. Derart, daß schon jetzt eine Reihe Schüler und Schülerinnen aus Frankfurt, die des Stillebenmalens überdrüssig geworden sind, täglich nach Offenbach fahren. Nun sollen die „Technischen Lehranstalten" ein angemessenes Heim erhalten. Eberhardt hat ein Projekt ausgearbeitet, das neben der sachlichen Gediegenheit echte Großzügigkeit bekundet. Zugleich galt es, einem Juwel der Stadt, dem alten Isenburger Schloß, das jetzt von einer kläglichen Umgebung erdrückt wird, die rechte Fassung zu geben. Eberhardt, der in Frankfurt so temperamentvoll gegen den Altstadtmummenschanz aufgetreten ist, konnte durch sein Projekt, das einmütige Zustimmung fand, zeigen, wie der Reiz eines historischen Bauwerkes durch eine ehrliche, zeitgemäße Architekturleistung nicht nur erhalten, sondern erhöht wird. Die neuerdings sehr rührige Vereinigung für Kunst und der Gewerbeverein haben durch Vorträge und andere belehrende Veranstaltungen eine aufnahmefrohe Gefolgschaft zu sammeln gesucht. Offenbach scheint ernstlich auch in geschmacklichen Fragen nicht länger mehr nur eine Stadt bei Frankfurt sein zu wollen. Paul Westheim.

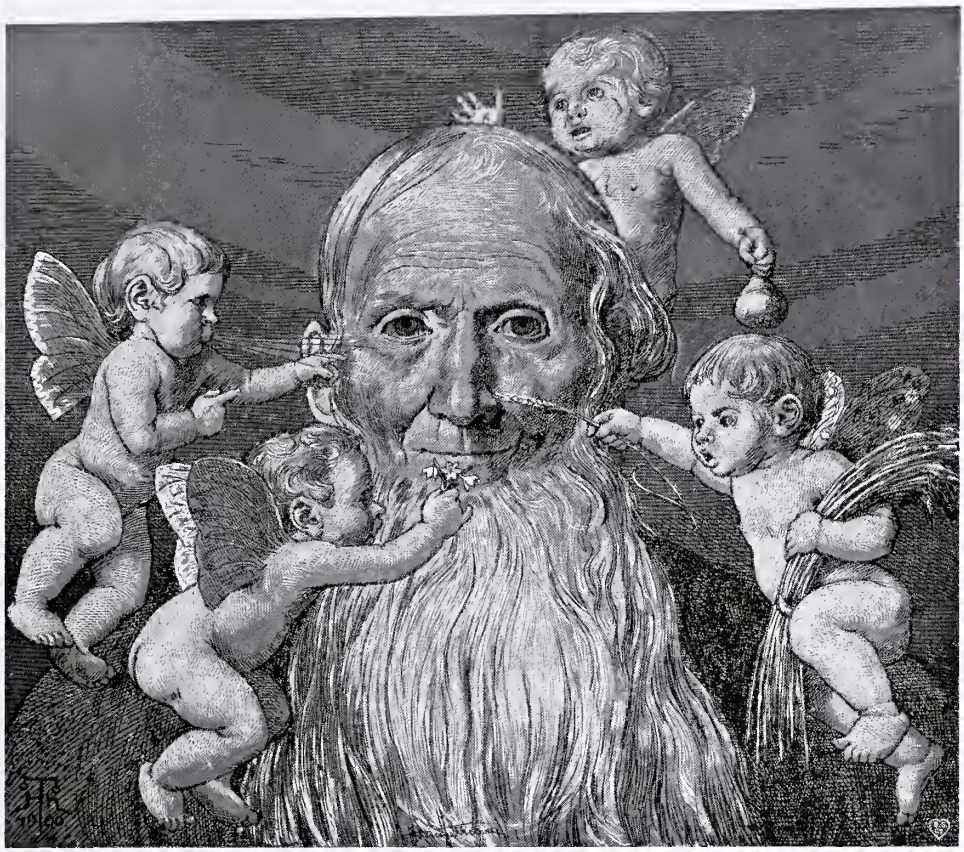
Die Thoma-Jubiläums-Ausstellung

im Frankfurter Kunstverein zeigt, wieviel im Frankfurter Privatbesitz aus seiner dortigen Zeit übrig geblieben ist und auch, wie sehr man heute den einstigen Mitbürger noch immer mit Ankäufen seiner neuen Sachen zu schätzen weiß. Da sie alle Säle füllt und also einen großen Teil seines Lebenswerkes vereinigt zeigt, gäbe sie Anlaß genug, von der Größe und Abhängigkeit dieser vielberühmten und darum auch umstrittenen künstlerischen Erscheinung zu sprechen. Es muß einem besonderen Heft vorbehalten bleiben, das wir seiner Kunst zu widmen gedenken. Mit diesen Bemerkungen soll nur auf die Ausstellung hingewiesen werden als eine seltene Gelegenheit, den Maler der verborgenen Jahre in Frankfurt kennen zu lernen. Man sieht da deutlich, wie er sich der satten Schwarzmalerei der Courbet-Leibl-Zeit abwendet, wie seine zeichnerische Neigung sich gegen die malerische Art seines Kreises erst ungewiß, dann immer bewußter durchsetzt, wie er nicht den Pinselschlag kultiviert, sondern die Anschauung der Natur und ihre typische Verwertung. Vor allem aber, wie er in diesen Jahren durchaus nicht der verhockte Stubenmaler und in die Stadt verschlagene Bauernbub aus dem Schwarzwald war — wie man gesagt hat — sondern ein Mann, der von Jugend an viel und klug gesehen hatte und sich mit allem, was die Zeit brachte, auf seine Art auseinandersetzte. Auch ihm ist, wie jedem großen Künstler, nicht leicht gefallen, zwischen „sich und der Natur" die fremden Einflüsse zu beseitigen, um zu der deutlichen Wiedergabe seiner eigenen Anschauungswelt zu kommen, durch die er der einzige Hans Thoma wurde. S.

Herausgeber: Wilhelm Schäfer, Verlag der Rheinlande G. m. b. H. Druck A. Bagel, Düsseldorf. Papier: J. W. Zanders, B.-Gladbach.
Alle für die Redaktion bestimmten Sendungen sind an den Herausgeber W. Schäfer, Vallendar, erbeten.
Für unverlangte Manuskripte und Rezensionsexemplare wird keine Verpflichtung übernommen.



Hans Thoma:
Der Wanderer (farbige Lithographie).



Hans Thoma: Saturn (farbige Lithographie).

Hans Thoma als Radierer und Lithograph.

Wie man weiß, hat Thoma einen wichtigen Anteil daran, daß der Steindruck in Deutschland wieder als ein künstlerisches Mittel geschätzt wurde. Als im Jahre 1896, angeregt durch Kalckreuth, in Karlsruhe die erste lithographische Mappe der Karlsruher Künstlerdruckerei erschien, waren schon bei Breitkopf & Härtel zwei Mappen mit Nachbildungen volkstümlicher Lithographien von Hans Thoma erschienen, deren Originale früheren Zeiten angehörten. Es bedarf kaum einer besonderen Erklärung, daß gerade Hans Thoma den Steindruck wieder aufgriff und populär machte; er war zu allen Zeiten mehr zeichnerisch als malerisch gesinnt, und die ihm seinen Abfall von den Werken der Courbet-Zeit als künstlerische Schwäche auslegen möchten, haben die Konsequenz seiner Entwicklung und deren Absichten mißverstanden oder im Drang ihrer eigenen Vorliebe für das Malerische übersehen.

Im allgemeinen hält das Publikum Zeichnen und Malen nicht so auseinander, wie es der Künstler fordert. Für ihn kann ein Ölbild gezeichnet und eine Kreidezeichnung gemalt sein, während dem Laien allzuleicht alles Farbige gemalt und alles Einfarbige (Schwarzweiße) gezeichnet erscheint. Trotzdem kann die einfache Rückbesinnung auf das technische Mittel den Unterschied klarmachen: der Zeichner hat einen gespitzten Stift, der Maler einen weichen Pinsel. Mit beiden kann man schreiben, mit dem Pinsel Flächen, aber mit dem Stift Striche. Bleiben beide bei ihrem Leisten: so wird der Zeichner aus der Natur die Striche herausholen, der Maler die Flächen. In Wirklichkeit ist beides nicht darin, es bedarf schon einer Übertragung in eine auf das gewünschte technische Mittel beschränkte Anschauung: der Zeichner muß in den Umrissen der plastischen Naturerscheinung das

Hans Thoma: Feierabend (farbige Lithographie).

Spiel der Linien, der Maler den Teppich der Flächen sehen, um dem Stift oder Pinsel nicht Gewalt anzutun. Des weiteren ist er natürlich im Aufbau wie im Detail an sein Mittel gebunden; und nichts ist bezeichnender für den Dilettantismus, als die Sorglosigkeit, mit der er die Mittel vermischt und verwischt.

Wer eins der bekannten Landschaftsblätter von Thoma, z. B. das Schwarzwaldhaus mit dem Hahn vorn im Gebälk daraufhin besieht, wird bemerken, wie er Dächer, Wege, Bäume nur in den Umrissen mit dicken Strichen angibt. Im Grunde beruht seine vielbewunderte Landschaftskunst auf einem mit der gleichen Konsequenz nicht oft vor ihm geübten Verfahren, den weiten Blick in ein Tal oder gegen ein Gebirge zeichnerisch in allen Umrissen auseinanderzulegen. Das ist so leicht nicht, wie es aussieht; schon Gottfried Keller läßt in seinem „Grünen Heinrich" ironisch genug von diesen Schwierigkeiten berichten, und wer nach ihm jemals mit dem Stift vor der Natur saß, um aus den Umrissen ihrer Gegenstände allein ihre Erscheinung nachzubilden, wird den nötigen Respekt schon von selber besitzen. Das Auge läßt sich — wie eine Camera — wohl auf die Nähe und die Entfernung einstellen, im übrigen aber notiert es Fläche und Linie, Farbe und Licht der Gegenstände zugleich. Es bedarf der Beschränkung — in der sich nach Goethe erst der Meister zeigt — der Beschränkung auf die Linie in diesem Fall, und der sorgfältigen Ausscheidung aller Nebensachen.

Denn auch mit der genauesten Nachbildung aller Umrißlinien kann natürlich die zeichnerische Erscheinung eines Gegenstandes nicht wiedergegeben werden; es kommt darauf an, diejenigen Linien zu zwingen, die für seine Erscheinung drastisch sind. Ein Apfelbaum ist in seiner seitlich geschwungenen Astbildung von jedem andern Baum verschieden: diese Eigentümlichkeit muß der Zeichner in bestimmten Linien so deutlich wie möglich machen. Seine eigentliche Kunst hier wie sonst ist also, in wenigen und bestimmten Linien ein klares unverkennbares Bild der Naturerscheinungen zu geben.

Hans Thoma: Mondscheingeiger (farbige Lithographie).

In dieser Kunst der zeichnerischen Verdeutlichung, zum wenigsten was die landschaftliche Erscheinung anbetrifft, beruht die unwiderstehliche Wirkung der Thomaschen Blätter. Wie der Wanderer in unserm Farbendruck mitten im Bild zur Höhe steigt, daran mag man im Einzelnen zeichnerische Feinheiten vermissen, soviel man will: alles was an einem Steigenden drastisch ist, wie er sich vornüber beugt, wie er gleichsam sein eigenes Schwergewicht zur Fortbewegung benutzt, wie er mit dem zurückstehenden Bein sich aufdrückt und mit dem andern sich nachzieht, wie er durch eine Art von schleppender Bewegung eine gleichmäßig arbeitende Maschine darstellt: das alles ist unwiderstehlich in seine derb umrissene Zeichnung hineingebracht. Das von seinen Gegnern vielbemühte Gemüt hat mit dieser Wirkung garnichts zu tun; wie auch sein berühmter Jüngling, im Mondschein geigend, zunächst nur durch die Deutlichkeit bezwingend wirkt, mit der seine Geigerbewegung vor dem Nachthimmel steht. Soviel man seine graphischen Blätter durchsieht, immer wieder erkennt man die drastische Erscheinung der Dinge und ihrer Bewegungen als sein stärkstes Wirkungsmittel. Wo ihm etwas Neues in die Anschauung kommt, etwa die italienischen Ölbäume oder die Alpen, ruht er nicht, bis er es in seiner derb zugreifenden Art auf die letzte Form gebracht hat. Daß er dann, wenn er diese Form gefunden hat und beherrscht, in der Anwendung sorglos wird, daß er die Typen auch als solche gebraucht und häufig wiederholt, ist das natürliche Ergebnis solcher zähen Arbeit. Niemand wird ihm bestreiten können, daß er bis heute in einer seltenen Frische immer wieder neue Typen prägt und den Reichtum seines Materials unablässig vermehrt.

Es ist ohne weiteres klar, daß eine solche Gabe der Typisierung, die nicht akademischen Absichten diente, sondern dem künstlerischen Spieltrieb einer volkstümlichen Persönlichkeit, von selber

dazu führen mußte: Sinnbilder unseres Lebens aufzuzeichnen. Und zwar, da Thoma nicht nur als ein Schwarzwälder Bauernbub in die Welt kam, sondern der Heimat durch glückliche Umstände in einer langen Jugendzeit verbunden blieb: zumeist Sinnbilder des bäuerlichen Lebens. Denn so viel er auch durch religiöse und mythische Motive klassischer Abstammung und Wagnerscher Vermittlung in die Vorstellungswelt der sogenannten Gebildeten ging: seine wirklich volkstümlichen Blätter sind doch diejenigen bäuerlicher Herkunft. Sein Sämann, seine Schnitter, der Geiger, die Märchenerzählerin, die Hüter des Tals, die Großmutter mit dem Kind: darin ist der Ring seines Wesens und seiner Wirkung fester geschlossen, als in seinen Kentauren- und Bayreuther Blättern.

Bisher ging diese Betrachtung nur auf seine Steindrucke; und wer die Technik kennt, wird es besser verstehen als andere, warum seiner drastischen Kunst der Verdeutlichung der derbe Kreidestrich des Steindrucks auf körnigem Stein mehr lag als die glatte Kupferplatte mit dem Stichel; dort sind dünne Linien kaum möglich, hier sind sie das Gegebene. Es ist bezeichnend, daß manche Radierungen von Thoma fast wie Steindrucke wirken, indem sie den handfesten Kontur des Kreidestrichs auf die Platte übersetzen: wie das blumenpflückende Mädchen auf der abgebildeten Radierung beweist. Aber schon der zart hingestrichelte Hintergrund auf dieser Platte zeigt die Anpassungsfähigkeit seiner Hand; mehr noch die große Radierung mit dem Blick auf Frankfurt. Sie stammt aus diesem Jahr und beweist, wie wenig dieser merkwürdige Meister durch seine Begabung gebunden wird. Sie ist ein Rassestück der Nadel, rasch und leidenschaftlich gemacht, in der Aufteilung wie im Zauber des breitgelagerten Lichtes eher auf einen modernen Franzosen als auf den sogenannten Malerpoeten weisend.

Seine Radierungen sind sämtlich im Verlag des Künstlerbundes zu Karlsruhe erschienen. Die Preise schwanken zwischen 20 und 30 Mark, sind also für den Ruhm des Meisters billig. Die alten Steindrucke sind vergriffen und zum Teil höchste Seltenheiten des Kunsthandels; umso erfreulicher ist es, daß sie in schönen Nachbildungen käuflich sind. Der Katalog der „Zeitgenössischen Kunstblätter" im Verlag von Breitkopf & Härtel verzeichnet 70 Blätter, von denen viele getönt und einige farbig sind. Das Format 40 : 50 cm macht sie als Wandbilder im deutschen Bürgerhause gebräuchlich; und selten kann so von einem ungehobenen Schatz gesprochen werden wie hier, wo fast alle die berühmten Sachen in guten Nachbildungen zum Preise von 2 Mark einzeln zu kaufen sind. Einige neuere Steindrucke waren im Verlag des Künstlerbundes Karlsruhe käuflich; nun brachte er zum 70. Geburtstag des Meisters vier „Meisterbilder" im großen Format heraus, von denen eins (der Feierabend) vielleicht eine ins Lithographische umgesetzte Radierung ist, die andern drei aber wundervolle Stücke sind, in denen namentlich die Landschaftskunst Thomas einen wahren Triumphgesang ausführt. Auch hier ist der Preis (20 Mark für das eigenhändig unterschriebene Blatt) mäßig. Die vier Blätter sind übrigens in farbiger Nachbildung zugleich mit dem Hüter des Tals und dem geigenden Jüngling im selben Verlag als Postkarten erschienen. Es wäre unrecht, bei dieser Gelegenheit nicht noch einmal auf die Malbücher Thomas sowie auf seine Fibel hinzuweisen (beide im Verlag W. Scholz, Mainz), in denen die Steindruckkunst des Meisters sich der Jugend aufs liebenswürdigste widmet.

Hans Thoma: Vignette (Radierung).

W. Schäfer.

Hans Thoma:
Blick auf Frankfurt (Radierung von 1909).

Hans Thoma:
Alpenlandschaft (farbige Lithographie).

Hans Thoma:
Sonntagnachmittag (farbige Lithographie).

Hans Thoma:
Schwalbenflug (Radierung).

Abb. 1. Georg Schreyögg: Barbarabrunnen zu Koblenz.

Dekorative Plastik.

In Koblenz wurde vor einigen Jahren ein Sancta Barbara-Brunnen aufgestellt, mit dem sich auch heute noch der Durchschnitt weder der Einheimischen noch der durchreisenden Fremden so recht abzufinden vermag. Nicht daß hier der Kunstverstand eine besondere komplizierte oder geheimnisvolle Komposition zu lösen oder das realistisch sehende Auge eine extrem stilistische Übersetzung der Natur in Kunst zu lesen hätte: der Grund ist weniger eine Frage der künstlerischen Persönlichkeit als eine prinzipielle technische Auffassung dekorativ-monumentaler Bildhauerei. Es ist zwar schon ziemlich lange her, daß die Abkehr von der Zuckerbäckerei in der Plastik einsetzte, daß die süße Zartheit des Carraramarmors den derber werdenden Geschmack anzuwidern begann und die Künstler, je mehr ihre Aufgaben öffentlich allgemein wurden, d. h. je mehr man auf dem Weg über die Architektur begriff, was eigentlich monumental heißt und zu was es allmählich entartet war, sich auf eine stärkere Material- und Formensprache besannen. Aber noch immer überwiegt in Hauptstadt und Provinz der Schniegelstil, und gar ein offizielles Standbild unterliegt noch immer einem Urteil, das sich an den Berliner Kopien von Sèvres und Meißener Porzellan geschult hat. Ein Denkmal, das nicht „à jour", spitzenhaft durchbrochen und aus glattem Material gearbeitet ist, wird stets dort, wo man Kunst nur als (entartete) Nachahmung der Lebendigkeit betrachtet, auf Ablehnung stoßen. Was Silhouette, was monumentale Geschlossenheit bedeutet, das begreifen alle die nicht, die den Rhein hinauf- oder hinabfahrend die puppenhafte Niederwaldgermania bewundern oder, um bei Koblenz zu bleiben, dem deutschen Eck sich nähernd im rheinischen Dunst einen fünfzackigen Seestern gewahren, der sich allmählich als das vielgerühmte Kaiser-Wilhelm-Denkmal präsentiert, vor dem die Huldigungen an deutsche Kunst vom Strom der Reisenden andächtig niedergelegt werden.

Wer aber mit uns geht, wird nun begreifen, warum der Brunnen der heiligen Barbara, der hier an erster Stelle abgebildet ist, nicht als ein rechtes Denkmal angesehen wird, sondern höchstens als ein Kuriosum, als etwas „Sezessionistisches". Besonders aber ist der poröse, weiche Muschelkalk, aus dem Sockel und Figuren gearbeitet sind, ein wahrer Stein des Anstoßes für das Marmorpublikum.

Der Barbarabrunnen ist ganz streng auf Außensilhouette gearbeitet. Keine der Figuren wird durch eine Innensilhouette, die durch freistehende Glieder oder Beiwerk entstehen kann, der Masse des ursprünglichen Haublocks entfremdet. Es entsteht dadurch natürlich eine Beschränkung der Bewegung, die freilich ebenso gut ein Vorzug wie ein Fehler sein kann; Sache des Künst-

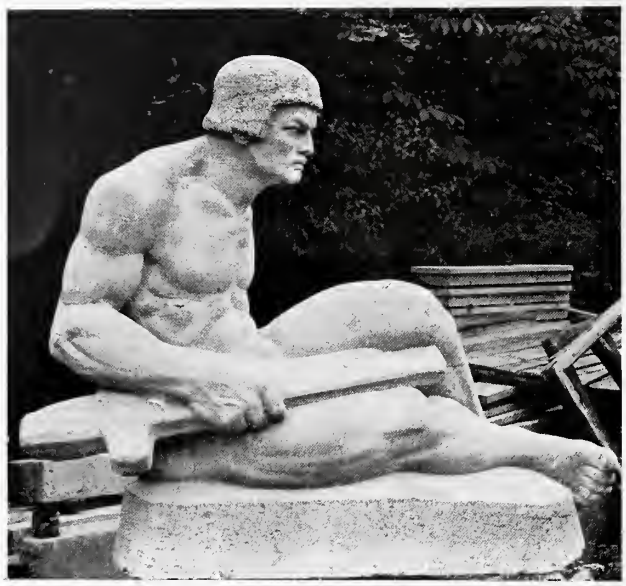


Abb. 2 G. Schreyögg: Krieg (Seitenfigur am Brunnen in Koblenz).

Abb. 3. G. Schreyögg: Frieden (Seitenfigur am Brunnen in Koblenz).

lers ist es, sich auch in dieser Beschränkung als Meister zu zeigen. Sieht man auf Abb. 1 die Figur der Barbara selbst an, wird man sehen, wie sogar die Insignien der allegorischen Gestalt, das Geschützrohr, auf das sie sich stützt, und der Palmzweig im linken Arm der einen äußeren Silhouette sich einfügen müssen. Wie die zwei Seitenfiguren, die noch einmal und noch deutlicher als die toten Gegenstände Krieg und Frieden symbolisieren, sich einer Silhouette einordnen, sieht man ganz besonders gut an den beiden Detailabbildungen (Abb. 2 und 3). Zwar gibt es an einem plastischen Gebilde nicht nur eine, sondern viele Silhouetten. Das aber ist die Kunst des Plastikers, an einem freistehenden Bildwerk von allen Seiten schöne und geschlossene Silhouetten entstehen zu lassen.

Daß dem Autor des Werks, dem Münchener Bildhauer Georg Schreyögg, der vor kurzem als Professor an die Kunstgewerbeschule in Karlsruhe berufen wurde, diese Forderung der Plastik (vor allem der Monumentalplastik) bewußt und auch geläufig ist, zeigen mit ihrer einen Ansicht schon die Abbildungen. Ich möchte dafür besonders noch auf die Hochzeitsplakette (Abb. 5) hinweisen, in der der Kreis als Motiv für die Bewegung der allegorischen Gestalt benutzt ist, sodaß der Vertikal- und Horizontaldurchmesser ihre Stellung — einmal vom Schädel bis zum Gewandsaum, das andere Mal in der Horizontale des Oberschenkels — technisch begründen. Auch in der trauernden Gruppe auf der Grabstele (Abb. 6) drängt sich als künstlerisches Formmotiv die Betonung der Silhouette ins Auge.

Ich sagte schon vorher, daß die Charakteristik dieser Kunstart weniger in der künstlerischen Persönlichkeit als im Prinzip läge. Das Prinzip nun ist durchaus dekorativ oder, in seiner Steigerung, monumental, was ja im Grund nichts anderes bedeutet als eine innerlich potenzierte Dekorativität. Wollte man daraus den Künstlern den Vorwurf machen, daß sie sich von der „reinen" Kunst ab gar zu sehr der sklavenhaften angewendeten Kunst hingäben, so wäre das nichts anderes als einfach eine Verkennung der Kunst, als sozialen Werts überhaupt. Ich brauchte auch gar nicht auf diese Auffassung hinzuweisen, wenn sie nicht mehr als eine bloße Hypothese, wenn sie nicht tatsächlich ziemlich gebräuchlich wäre; und vor allem sonderbarerweise gerade in den Partien des Publikums, deren Empfinden großer Kunst recht fernsteht, und deren Sport es ist, die Mittelmäßig-

Abb. 4. G. Schreyögg: Figuren v. einem Brunnen a. d. Münchener Ausstellung 1908.

keit, besonders soweit sie sich von überwundenen Ideen ableitet, auf das Schild ihrer Gönnerschaft zu heben. Nun bin ich ja durchaus nicht der Ansicht, daß man die Mittelmäßigkeit um jeden Preis negieren, unterdrücken oder gar vernichten solle. Ohne Mittelmäßigkeit geht es nirgend, weder im physischen noch im psychischen Leben. Denn überall gibt es Aufgaben, die zu erfüllen keine Genialität erforderlich oder auch nur nützlich wäre. Das Subalterne, der Mittelstand ist im Geistigen so wichtig wie im Wirklichen. Würde man einmal versuchen, alle Mittelmäßigkeit zu beseitigen, so würde sich unfehlbar aus dem übriggebliebenen „reinen Korn" wieder eine Mittelmäßigkeit, vielleicht mit etwas höherem Niveau, absondern. Denn überall muß ein Oben sein, und ein großer Geist braucht zu seiner Ergänzung zahllose kleine.

Ja, selbst das Publikum (Publikum im weitesten Begriff aller Konsumtion genommen) braucht sie. Ein Beispiel aus der im Thema stehenden Plastik: Ein Architekt baut irgend ein öffentliches Gebäude in der Provinz. Er wünscht plastischen Schmuck, und um keinen Kitsch zu verwenden, übergeht er den ortsüblichen Steinmetz und wendet sich an Künstler; natürlich zuvor an die berühmten. Der erste antwortet nicht, der zweite sagt wegen Überlastung ab, der dritte fordert aus dem gleichen Grund unerschwingliche Preise usf. Wo bliebe der Schmuck des Gebäudes, wenn es nun nicht außer den starken Kräften, denen im allgemeinen in der Gegenwart ein recht freundliches Los in der Kasse liegt, eine gute Mittelmäßigkeit gäbe, die, mehr oder weniger im Gefolge der führenden Meister,

Abb. 5. Georg Schreyögg: Medaille zur silbernen Hochzeit.

Abb. 6. Georg Schreyögg: Grabstele.

ein mehr oder weniger bescheidenes Können und gute technische Fähigkeiten in den Dienst des Konsumenten stellen könnten?

Hier darf man also wohl von einer Mittelmäßigkeit anerkennend sprechen, wenn man versteht, das Wort nicht im verächtlichen, sondern im guten Sinn von handwerklich oder gewerblich zu denken. Es wird nur in den seltensten Fällen möglich sein, große Kunst in den Dienst von angewendeter Arbeit zu stellen. Weshalb man zum Beispiel auch nicht, was der moderne Architekt gern sagt, behaupten kann, die bildenden Künste seien der Baukunst (einer angewendeten Kunst; einem Gewerbe oder Handwerk auch, wenn man will) unmittelbar dienstbar und untergeordnet. Im Prinzip ist das wohl richtig. Doch wenn die der Architektur dienende Kunst im Einzelfall höhere Werte darstellt, wird sich das Verhältnis unmerklich drehen, sodaß nun der Dienstherr zum Dienenden wird.

Die Mittelmäßigkeit, von der ich hier sprach, ist aber nicht im Sinn des bezeichneten Publikums. Seine Mittelmäßigkeit erkennt es garnicht als solche, sondern will ihr den Stempel selbständiger Kunst aufdrücken. Und Schuld dieses Publikums ist es, wenn immer wieder kleine Begabungen ihr enges Feld überschreiten, und immer wieder aus beschränktem Können, das wohl einen geringen Platz ausfüllen konnte, großmäuliger Dilettantismus wird, der, zu nichts nutz, an Thronen herumlungert.

Die Architektur ist heute ein sehr großer Konsument (wenn man ein wenig willkürlich so sagen will) der Kunst geworden. Und es ist kein Wunder, daß sie in Verbindung mit dem verbrüderten Städtebau und

Kunstgewerbe sich ihre Künstler heran- und erzog. Nun ist damit keineswegs gesagt, daß sie damit ausschließlich die Mittelmäßigkeit fördere und kultiviere. Es kann natürlich ebensogut unter ihrer Führung große Kunst erwachsen. Das sagt schon der Begriff monumental. Es ist sogar sicher, daß, nachdem die Architektur wieder eine bedeutende Rolle spielt, auch der Nährboden für große Kunst wieder reicher geworden ist. Aber, was ich meine, sie gibt auch der dienstbaren Kunst Brot und zieht ihr so großmütige Grenzen, daß es wohl nur extremem Hochmut einfallen mag, über diese Grenzen hinaus grundlos ins ikarische Reich herrschaftlicher Kunst sich zu wagen.

Unter dieser Voraussetzung entstand eine bestimmte Schule in der Plastik; Schule nicht im Sinn von Lehrwerkstätte, sondern von Schulung, Auffassung oder Stil. Unsere Architektur hat wirklich begonnen, wieder monumental zu werden, nicht nur da, wo die bauliche Aufgabe schon ein Monument forderte, wie bei Staats- und Prunkbauten usw., sondern selbst im Kleineren und Kleinsten. Das zeigte sich sonderbarerweise fast parador in der anfänglichen Abwendung von jedem Schmuck, in der asketisierenden Sachlichkeit und Einfachheit. Dadurch wurden die bisher mit allem möglichen Schablonenschmuck beklebten und von angeblichen Zieraten zerrissenen Bauteile wieder fähig, wirklichem Schmuck einen Grund und Rahmen zu geben; und nachdem die Askese als Selbstzweck überwunden wird, sind wir so weit, wieder baulichen Schmuck bilden zu können.

Der darf natürlich nicht kleinlich sein und sich in detaillierender Spielerei ausgeben. Dem widerspricht die Haltung der modernen Baukunst. Wie sie mit großen Formen arbeitet, wie sie bestrebt ist, selbst Details, wie Profile, Füllungen usw., großzügig zu gestalten und durch ihr Material, den rauhen Putz, grobkörnigen Sandstein, gebrannte Ziegel (in denen selbst oft der Baubildhauer sein Material finden muß) und vor allem den so viel verwendeten schönen Muschelkalk diese Wirkung ins Großzügige fördert, muß auch der Bildhauer, der für sie arbeitet, diese Forderungen erfüllen. Wo das ganz weit geht, wird die Plastik selbst zur Architektur, wie in Lederers berühmtem Hamburger Bismarckdenkmal. Aber das ist eine gefährliche Sache. Die Architektur bleibt in der Baukunst doch die Hauptsache, und wie architektonisch ungeschulte Künstler diese auffassen, kann man an Entwürfen sehn, die bedeutende Talente für Bauwerke oder architektonische Denkmäler (meist Gott sei Dank nur Idealentwürfe) schufen. Auch hier bei Schreyöggs Barbarabrunnen sieht man mit Bedauern, daß die schönen Figuren auf einer wenig schönen Bildhauerarchitektur ruhen. Das ist keine Architektur. Da ist aus Steinblöcken so etwas wie Bauwerk ausgehauen, anstatt daß diese Steinblöcke zu einem Bauwerk zusammengefügt wurden.

Als Bildhauer aber hat der Künstler die Bedeutung des dekorativ Monumentalen schön erfaßt und besitzt jene Selbstentäußerung vor dem Zweck der angewandten Kunst, die selbst die anspruchslose Kunst zur Meisterschaft auf ihrem Gebiet zu erheben vermag. Diese Disziplin den Schülern, die ja (auf der Kunstgewerbeschule) von vornherein das Dekorative als Programm sehen, als wesentlichstes Moment ihres Schaffens verständlich zu machen, ist eine schöne Aufgabe. Alle Tätigkeit der Gegenwart strebt nach Zusammenwirken und nicht am wenigsten die Kunst. Ich glaube, wir gehen einer Zeit entgegen, in der Plastik und Baukunst mehr noch als Malerei so schön verbunden sein werden wie nur in der Renaissance, die jeder ihr Recht ließ, ohne, extrem wie die Gotik, zu verlangen, daß der Plastiker Baumeister und der Baumeister Bildhauer zu gleicher Zeit sei.

R. Schwerdtfeger.

Abb. 7. Georg Schreyögg: Der jugendliche Johannes (Majolika).

Ketzerei im Heimatschutz.

Ich weiß, ich werde Manchen mit diesem Bekenntnis betrüben, das sich an einen sogenannten brennenden Fall meiner rheinländischen Heimat knüpft, aber von allgemeiner Geltung sein möchte. In meinem lieben Düsseldorf, das einmal eine Kunst- und Gartenstadt genannt wurde und heute eine Industriehauptstadt ist, gibt es ein altes Rathaus aus dem 16. Jahrhundert, das im Jahre 1749 vom Geschmack der Zeit frisiert wurde und heute von einem Anbau aus dem 19. Jahrhundert überschattet wird: Ein schlichtes Ding, wie es der kleinen Residenzstadt von dazumal entsprach, längst viel zu klein für seine Zwecke und als Erscheinung einer Großstadt von heute nicht mehr angemessen. Auch ohne „Kunstwert" im Sinn der Stilgelehrten; doch reinlich gegliedert und mit dem Reiterstandbild des Jan Willem von Grupello allen Düsseldorfern ein Sinnbild der guten alten Zeit.

Das Rathaus zu Düsseldorf. (Nördlicher Flügel.)

Also gefährdet durch die neue Zeit und eine Sorge für Jene, die sich das gute Alte nicht durch das schlimme Neue zerstören lassen wollen. Die Zentralstelle des Bundes für Heimatschutz in Meiningen ist schon mit Aufmerksamkeit dabei, und mir sind die Zuschriften auf den Tisch geflogen, in den „Rheinlanden" gegen die beabsichtigte Zerstörung aufzutreten. Ich will nicht leugnen, daß ich zuerst anders dachte. Wer, wie ich, ein solches Bauwerk seit seiner frühesten Jugend kennt, dem wird es nicht leicht, eines Tages die Brecheisen und den Schutt in seinen aufgerissenen Mauern zu sehen. Und wenn eine Stadt allmählich so wenig gute Bauwerke der alten und so viele schlechte der neuen Zeit herzeigt wie Düsseldorf, gehört schon eine Portion von Rücksichtslosigkeit dazu, dieses Rathaus niederzulegen, wie es die Verwaltung tatsächlich vorhat.

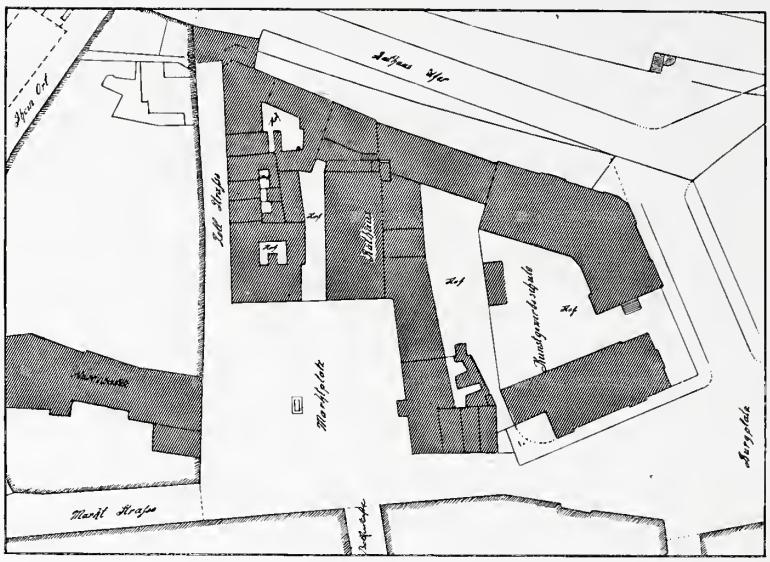
Es fragt sich nur — und darum wird dieses lokale Beispiel hier der Allgemeinheit unterbreitet — ob eine solche Rücksichtslosigkeit unter Umständen nicht richtiger ist als die liebende Sorgfalt mit dem Alten? Wenn es sich um Kunstwerke ersten Ranges, um unwiederbringliche Schätze handelt, wie beim Gewandhaus in Braunschweig oder bei der Otto-Heinrichs-Fassade am Heidelberger Schloß: gewiß nicht. Und als die Bremer ein Preisausschreiben machten um einen Neubau, der sich ihrem alten Rathaus angliedern könnte, ohne seine Erscheinung zu gefährden, taten sie selbstverständlich das Richtige. Solche Bauwerke sind befugt, ihrer Umgebung Gesetze zu erlassen, und wer etwa das Rathaus zu Münster i. W. abreißen wollte aus „Verkehrsgründen", wie das heute heißt, oder um einen den „Bedürfnissen der Neuzeit entsprechenden Neubau zu erstellen", würde von selber dem Gelächter der Zeitgenossen anheim fallen.

Ein solches Bauwerk ist das Düsseldorfer Rathaus nicht, trotz seiner lieben Erscheinung. Es gehört zu jenen schlichten Stücken, die wir nach der aufgedonnerten Fassaden-Macherei der letzten Jahrzehnte als Gegenbeispiele besonders gern haben. Wenn es in einer rheinischen Kleinstadt stände, oder wenn Düsseldorf noch die Kunst- und Gartenstadt aus Immermanns Zeiten wäre: kein Brecheisen dürfte daran rühren. Ob es aber am Marktplatz des modernen Düsseldorf stehen bleiben kann, ist eine Gleichung, bei der die andere Seite genau berechnet werden muß.

Das Rathaus zu Düsseldorf. (Südseite mit der Markthalle.)

Daß es als Rathaus der Stadt im Raum längst nicht

mehr genügt, ist das geringste; man könnte an einem andern Platz ein neues Rathaus bauen und das alte Bauwerk mit irgend einem Zweck erhalten. Auch wenn diese Erhaltung auf einem teuren Baugrund schwer zu rechtfertigen wäre; aber es gibt in Düsseldorf für das notwendige neue Rathaus keinen andern Platz, er ist der gegebene, wenn das Rathaus im Zentrum bleiben soll und ist geeigneter als jeder andere. Nicht nur dadurch, daß er am alten Marktplatz liegt, sondern durch die selten günstige Lage dieses Marktes. Wie unser Plan zeigt, bildet er ein fast quadratisches Viereck, das von der Marktstraße in der Ostseite angeschnitten wird, und in das die Bolkerstraße (die alte Geschäftsstraße) mündet. Mitten darauf steht das schöne Reiterdenkmal des kupfergrünen Jan Willem. Der wirkliche Verkehr geht durch die Marktstraße an dem stillen Platz vorbei, der wie ein abgeschlossener Vorhof daliegt. Wenn alles an ihm noch alt und schön stände, vielleicht, daß man ihn ehrfürchtiger betrachtete als heute, wo sein Bauzustand ein schrecklicher ist: Nach Westen an das alte Rathaus angebaut ein stadtbaumeisterlicher Neubau in französischer Renaissance vom Jahre 1884, nach Süden eine entsetzliche zinkornamentierte Markthalle. In diesem Durcheinander verliert sich alle Freude an der schlichten Erscheinung des alten Rathauses; hier hilft kein Flickwerk, hier ist am besten: Luft zu machen für eine neue und ganze Leistung.



Daß die Anflickerei zu nichts Rechtem führt, hat der Römer-Anbau in Frankfurt bewiesen; und hier in Düsseldorf ist keine geschlossene Fassadenbildung zu retten wie dort am Römerberg. Es wäre schwächlich, sentimental ein schlichtes Stück zu schützen und dadurch etwas Ganzes zu verhindern. Eine moderne Großstadt kann sich nicht mit dem Verwaltungsgebäude einer früheren Kleinstadt behelfen. Und dem neuen Rathaus aus falscher Pietät einen schlechten Platz geben, weil an dem einzig gegebenen das alte Gebäude steht: das wäre doch wohl etwas Eulenspiegelei im Heimatschutz. Denn nicht nur, daß der alte Marktplatz durch einen solchen Neubau wieder in würdigen Zustand versetzt werden könnte: nach Westen stößt der Baublock dahinter gegen den Rhein, wo das traurige Gebäude der Kunstgewerbeschule auf den Abbruch wartet. Einmal ging hier durch die Zollstraße und das Zolltor der Weg zur alten Schiffbrücke, da flutete der Verkehr in drangvoller Ecke: heute ist es stiller da und durch die Veränderungen auch nur ein bauliches Durcheinander. Hier am Rhein eine stolze Schauseite und nach dem Marktplatz ein schlicht bürgerliches Portal zu schaffen: was für eine Aufgabe der Baukunst.

Und sollten wir nicht endlich unserer Zeit zutrauen dürfen, solche Aufgaben zu lösen? Im Novemberheft vorigen Jahres haben wir den Entwurf von Bonatz für einen Rathausbau in Barmen gezeigt; es müßte sonderbar sein, wenn nur der so etwas könnte. Wenn die Stadt Düsseldorf die Architekten Deutschlands zum Wettbewerb aufriefe, ob da wirlich nichts herauskäme, was den heutigen Bauzustand des schönen Platzes besserte, trotzdem das alte Rathaus fiele? Es scheint mir doch, der Tietzbau von Olbrich habe das Gegenteil bewiesen.

Nach einigen Jahrzehnten dreister Zerstörung und unfähiger Bauerei sind wir ängstlich geworden; es wäre schade um unsere Gegenwart, wenn wir zu ängstlich blieben. Daß noch immer die größten Aufgaben in Gefahr sind, in falsche Hände zu geraten, darf uns nicht veranlassen, den rechten Händen die Aufgaben vorzuenthalten, die eine lebendige Zeit ihren Baukünstlern stellen muß. S.

Das Rathaus zu Düsseldorf. (Westseite mit dem Neubau.)

Moderne Technik und alte Kunst.

Wir glaubten eine Zeitlang, unsere Hoffnung auf eine künstlerische Neugestaltung der vielen großen und kleinen Dinge des täglichen Gebrauchs getrost in die Hände der Technik legen zu können. Der Charakter der Gegenwart ist eigentlich nicht durch die Kunst bestimmt; die stärksten Energien, die genialsten Kräfte unserer Zeit konzentrieren sich auf das Leben selbst, nicht wie vor einem Jahrhundert auf die schöne Einkleidung eines Lebens, das an sich wenig reich war. Es kannte keine sozialen, keine technischen oder industriellen Aufgaben und schien nur zu sein, um aus der Lebendigkeit einer reichen Vergangenheit eine glückhafte Erinnerung zu greifen und romantisch einzukleiden. Der Zeitgeist ist wissenschaftlich, konstruktiv und sozial zugleich; die letzte Welle künstlerischer Produktion ist doch nur eine sekundäre Erscheinung und wird verschluckt von der Woge der auf physisches Leben gerichteten Energien, die der Natur ihre Gesetze entreißen, um sie zu menschlichen Gesetzen umzuformen. Eisernes Zeitalter, Zeitalter der Maschinen, Zeitalter der Technik, Zeitalter der Erfindungen hat man die Gegenwart genannt. Die Wirklichkeit lockt mit Thronen, und die Unwirklichkeit, die Kunst muß sich mit Seitenlogen begnügen.

Wir glaubten einige Zeit, aus der Maschine, der Elektrizität, der Eisenkonstruktion würde der Kunst neues Mark eingehen, sodaß sie wie nie bisher eine angewandte Kunst werden würde, indem sie sich in den Dienst der neuen großen sozialen und industriellen Aufgaben stellte. Aber das war eine Täuschung. Die Kunst oder vielmehr noch ihre Repräsentanten sind eigensinnig. Wie die ersten Lokomotiven ihren Dampf aus korinthischen Säulen qualmten, so ließ man die leuchtende Kraft der Elektrizität sich in gläserne Blumen, bronzene Tierrachen und andere gegossene Kapriolen kleiden. Die Konstruktion der eisernen Gerüste wurde in eine unstabil erscheinende Linienornamentik verzerrt, mit gußeisernen Zieraten beklebt und kunstgewerblich verunstaltet. Oder man verschalte ihr gotisch leichtes Gliederwerk mit Holz oder Steinen oder Wellblech. Die Hoffnung, aus dem Eisengerüst würde ein neuer Baustil entstehen, verflachte so rasch wie sie aufwallte, und der Begeisterung für die großartige Unmittelbarkeit eiserner Brücken und Hallen folgte rasch eine Abneigung gegen die Nacktheit dieser „Skelettbauten", sodaß allmählich die Eisenbrücke ein Gegenbeispiel des Heimatschutzes und als schamlos verschrien wurde.

Abb. 1. Transformatoren-Station. Entwurf von Heinr. Müller, Thalwil.

Die von Schultze-Naumburg inaugurierte Zentenarfeier der Zopfstile begünstigte außerordentlich diese Abkehr von baulichem Konstruktivismus. Vordem das Biedermeier mit moderner Marke auf den Markt gebracht wurde, war der Vorliebe für Renaissance und Gotik schon die barocke Stilempfindung gefolgt, sodaß unglaublich rasch die jetzt schon vulgäre Biedermeierei (der Begriff ist nicht korrekt, doch Schlagwort geworden und daher verständlicher als jede Umschreibung) sich verbreiten konnte. Die Biedermeierei wurde mächtiger als vordem Renaissance und Gotik; jene waren Stilismen gewesen, diese ist Gesinnung geworden. Der biedermeierlichen Gesinnung aber widerstrebt die unverhüllte Konstruktion. Man hatte im 18. Jahrhundert schon freitragende Konstruktionen gehabt, nicht aus Eisen zwar, doch aus Holz; und um das Balkenwerk wurde eine Bretterverschalung gelegt. Auch früher baute man schon Krane; aber die Krane tat man in ein Gehäuse und setzte ihnen ein Dach auf. Und hätte man damals elektrische Leitungen gehabt, so wären auch deren Träger in schmucke Häuschen gesteckt worden.

Wenn nun also die Technik sich mit der Kunst, im besondern Fall der Baukunst, vereinigt, so wird natürlich auch ihren Bauten das hübsche modisch-altmodische Gewand angelegt. Das läßt sich augenblicklich kaum vermeiden. Schön ist es ja, wenn überhaupt die technische Industrie (oder industrielle Technik) ein Gefühl für künstlerische Gestaltung gewinnt. Vor kurzem hatte sie das noch nicht. Jetzt aber ist die Paarung vollzogen, und was sie erzeugt, wird wohl im ersten Augenblick jedem Freude machen; und auch dann noch wird die schöne Formensprache des entglittenen Jahrhunderts das Gefühl einnehmen, wenn man erkennt, wie es doch eigentlich ein wenig komisch ist, das revolutionäre Element der Technik des 20. Jahrhunderts in anscheinend bester und doch nicht ganz überzeugender Gemeinschaft mit einem bürgerlichen Konservativismus zu sehen.

Diese Worte deutlicher zu illustrieren, ist ein Wettbewerb recht geeignet, der kürzlich von den Elektrizitäts-

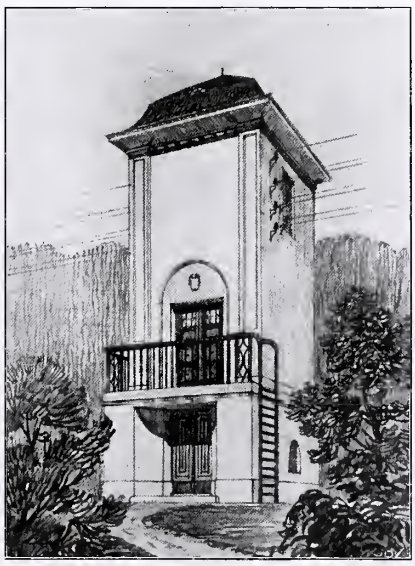


Abb. 2. Transformatoren-Station. Entwurf von Kunkler & Gysler, Zürich.

Abb. 3. Transformatoren-Station.
Entwurf von Heinr. Müller, Thalwil.

werken des Kantons Zürich zur Erlangung von Entwürfen für Transformatorenstationen ausgeschrieben wurde. Natürlich mußte das Ergebnis im Sinn der obigen Ausführungen ausfallen, besonders in der Schweiz, die auf Grund einer überaus reichen baulichen Tradition mehr noch als Deutschland Schultze-Naumburgs Ruf zur Rückkehr aufgenommen und befolgt hat. Die sechs Abbildungen sind nicht direkt im Sinn meiner Worte gewählt; man hätte von den über hundert Entwürfen wohl jeden einzelnen als Beispiel nehmen gekonnt. Doch zeigen sie die architektonisch besten Lösungen der Aufgabe. Das sind nun Transformatorenstationen, Träger elektrischer Kraft. Modern sachlich ist wohl keiner der Entwürfe, aber alle sind durchaus gefällig in der Erscheinung. Allen sieht man das Bestreben an, „die Heimat zu schützen", sich in das Bild der hinterbliebenen Bausteine einzufügen. Abb. 1 und 2 kleiden sich in barocke Schloßformen, 3 und 4 in das ländliche Turmgewand. Abb. 5 und 6 sind etwas freier. Sie bemühen sich nur, zweckrich und schmucklich zugleich und dabei möglichst unauffällig zu sein. Doch keiner tritt hin und sagt: „Hier, das bin ich, eine elektrische Transformatorenstation." Keinem sieht man ohne weiteres den Zweck an, für den er gebaut werden soll; alle könnten irgendwo im alterhaltenen Land als irgendwas gestanden haben, um nun plötzlich zu neuen Zwecken umgewandelt zu werden.

Abb. 5. Transformatoren-Station.
Entwurf von Johannes Bollert, Zürich.

Das ist ein Rückschlag nach den gegenwartfreudigen Anfangsjahren des letzten Jahrzehnts, die in der Technik den neuen Stil für angewandte Kunst zu finden hofften. Nun sind wir wohl begeistert für jeden neuen Schritt der Elektrizität, für Automobil und Zeppelin und Aeroplan. Aber das stört uns nicht, uns hinterlings in die Vergangenheit zu setzen, wenn es sich um Kunst handelt. So kommt ein wenig Lug und Trug in die äußere Erscheinung künstlerischen Schaffens. Man fühlt sich nicht ganz zufrieden und spürt bei aller Freude am geschaffenen Schönen, daß diesem Schönen doch die Wahrheit der Gegenwart fehlt, um wirklich schön zu sein. Man könnte zwar im Einzelnen mit Einwänden aufwarten und sagen, daß doch dort wenigstens, wo die Kultur der Vergangenheit noch riesengroß die werdende Zukunft überragt, die Gegenwart sich dem Bestehenden anpassen müsse; daß man doch dort mit neuem Stil zurückhalten müsse, wo alte Stile den Ton beherrschen. Doch ist das alles nicht so unbedingt. Stil ist Haltung. Wird es das Alter stören, die Jugend mit Haltung auftreten zu sehn? Und wenn das Alte früher oder später doch vergeht, was nutzt es uns dann, daß wir seine Haltung annahmen, und nun unsere eigene nicht zu finden wissen? Schutz der Vergangenheit wird leicht Trutz der Gegenwart. Aus der Gegenwart aber, nicht aus der Vergangenheit wächst unsere Zukunft.

M. Schwerdtfeger.

Abb. 4. Transformatoren-Station.
Entwurf von F. Reiber, Zürich.

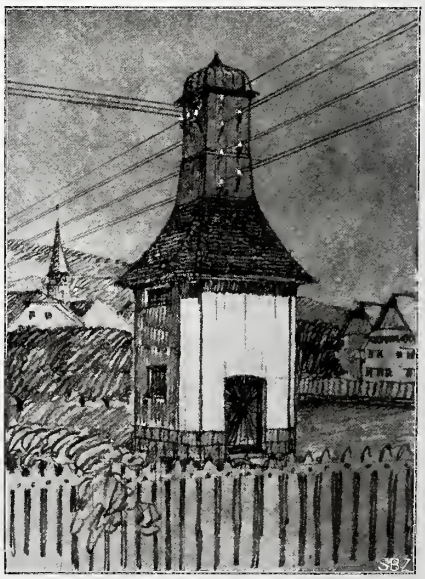


Abb. 6. Transformatoren-Station.
Entwurf von Hermann Herter, Zürich.

An Hans Thoma.

An einem Sommerabend saßen zwei Jünglinge am Abhang eines Hügels nahe einer großen Stadt und sahen über die Dächer hinaus in die Ferne. Die Ferne lockte mit ihren hohen Bergen und den vor ihnen ausgebreiteten Wäldern. Und die Freunde sahen wohl dahin, wie in das Land der Sehnsucht, das zugleich das Land der Vergangenheit und der Zukunft ist. Und wie nun die Sonne sich immer tiefer senkte und die Schatten länger wurden und der Duft farbiger, da stockte das Gespräch und sie wurden still. Aber dann sprach der eine: Weißt du, wo meine Heimat ist? Und er erzählte: Berge sind auch dort, dunkle Wälder und Täler voll Wiesen und Bächen. Da steht ein Haus mit weit herabhängendem Dach mit Schindeln gedeckt. Eine Mutter wohnt darin; sie ist es, die mich bei der Hand nahm und führte mich durch das weite Tal mit seinen Dörfern und Blumen zur großen Stadt am reißenden Strom. Sie ists, die mich aber auch leitete zu den geheimnisvollen Quellen ewigen Wassers, die mir die Sterne zeigte und die Wolken und die Schriftzeichen des heiligen Buches. Und nun bin ich nirgendwo fremd, ich mag einsam sein und unter der Menge oder mit den Freunden; du magst um mich sein oder fern: der, der die Heimat hat, braucht niemand.

Und der Freund wußte nun, warum die Kunst eine Heimat hat und warum sie groß und weit werden muß und warum es seine Kunst wurde.

Weißt du, wo deine Heimat ist?

Wir können uns nirgends bergen. Da ist eine Dachkammer, an die im Winter der Wind die Schneeflocken treibt und sie dort auftürmt und sie dunkel macht. Da sind öde Straßen mit Häusern, wie Mauern, die Fenster haben — man weiß nicht wozu sie dienen, denn wer wollte hier hinter ihnen wohnen? Und doch eine Heimat?

O die Welt ist eine große Straße, aus welchem Ort kommt sie, wohin führt sie? Und wir taumeln dazwischen und rufen uns zu und eilen aneinander vorbei.

Und wo ist eure Heimat?

Bist du schon auf einem Schlachtfelde gewesen? Kennst du das Ehrental? Da liegen sie, die da starben und kämpften, auch die Feinde, die Fremdlinge, und auf ihrem Denkstein steht geschrieben: meliorem patriam appetunt. Und nun ists ein Garten, und wenn es Frühling ist, ists als wenn Blumen die dunkle Pforte verbergen wollen, und die Vögel singen fröhlich ihre neuen Lieder. Freund, wir standen auch vor solcher Pforte, und ist sie nicht auch jetzt vor uns?

Komm, gib mir die Hand, sie läßt den Lorbeer frei — wir schauen noch einmal wie an jenem Abend über die Stadt und in die Ferne — dorthin, wo die hohen Berge sind. Wie freundlich doch der Weg war und wie tröstlich manche Stunde der Ruhe und des Verborgenseins. Siehe, dort kommen wieder die Sterne:

> . . . „und us der Heimeth chunnt der Schi';
> „'s muß lieblig in der Heimeth sy!"

Wilhelm Steinhausen.

Über Friedrich Naumann als Prosaiker.*

Zufolge zahlreichen gedruckten und mündlichen Äußerungen ist Friedrich Naumann ein Redner von ungemeiner Wucht und Eindringlichkeit. Für alle seine Arbeit ist das rednerische Element von großer Bedeutung. Als Theologe war er Prediger, als Politiker ist er Redner in Volksversammlungen und Agitator für eigene und fremde Wahl, als Abgeordneter hat er selten, aber mit großer Beachtung gesprochen, auch bei andern Gelegenheiten, etwa auf der Tagung des Deutschen Werkbundes, hat er, dem Protokoll zufolge, starken Eindruck gemacht.

Ein rednerisches Element ist nun auch in seiner Prosa zu erkennen: wenn Naumann schreibt, so ist es ihm unwillkürlich, als rede er zu einer großen Versammlung. Sein Prediger- und Agitatortum wachen auch dann in ihm, wenn er scheinbar nicht predigt und nicht agitiert. In Wahrheit agitiert er immer: er will nicht nur sich aussprechen, sondern etwas wirken. Immer hat er seine politischen Ideen als leitende Lichter vor sich. Seine Gedankenreihen sind nach seinen politischen Hauptgedanken beständig ausgerichtet, wie Soldatenfronten nach den Flügelleuten.

Wenn er nun — vergleichsweise — zu einer großen Versammlung spricht, so ergeben sich gewisse Bedürfnisse, aus denen man die eine und andere Eigenheit seines Stiles herleiten kann. Subtilität und Minuziosität, geistige Filigranarbeit ist Aufgabe des Schreibenden, der Zeit hat, nicht Aufgabe des Redners, der gleich dem Schauspieler „muß geizen mit der Gegenwart, den Augenblick, der sein ist, ganz erfüllen": Naumanns Stil ist — gleichsam — gezwungen, nach Rednerart mit Schlagworten zu arbeiten.

Naumanns Aufgabe — so könnte man einwenden — ist indessen nicht, zu einer Menge zu reden, er hat somit eine fremde Methode auf die Schriftkunst angewandt. Das ist scheinbar richtig; jedoch ist die eigentliche Aufgabe Naumanns der des realen Redners innerlich nahe verwandt. Naumann spricht zu einer Menge von Lesern, die er über eine Fülle subtiler Tatsachen, Forschungen, Gedankengänge und Absichten ernstlich unterrichten will, und die dennoch, kraft ihrer ökonomischen Lage, — es sind vornehmlich Arbeiter, Werkführer, Privatbeamte, Volksschullehrer, Ingenieure und Akademiker — nicht viel Zeit haben. Er muß populär-wissenschaftlich vorgehn. Nur zwei seiner Bücher sind große, systematisch angelegte Werke („Demokratie und Kaisertum" und „Neudeutsche Wirtschaftspolitik"), fast alle andern sind aus einzeln in Zeitschriften erschienenen Aufsätzen zusammengestellt oder gedruckte Vorträge und Reden, und dieses quantitative

* Hauptwerke. Politik: Demokratie und Kaisertum; Volkswirtschaft: Neudeutsche Wirtschaftspolitik; Theologie: Gotteshilfe; Moderne Kultur: Aussteuungsbriefe; Reise: Asia, Sonnenfahrten; Bildende Künste: Form und Farbe; Gesamtübersicht: Naumannbuch, herausgegeben von Heinrich Meyer-Benfey; Biographie: von demselben. (Gotteshilfe, Naumannbuch und -biographie bei Vandenhoek und Ruprecht, Göttingen; alles andere im Buchverlag der „Hilfe", Berlin-Schöneberg.)

Übergewicht der Aufsätze wird noch weitaus vermehrt, wenn man die unabsehbare Fülle der nicht in Bücher aufgegangenen Artikel Naumanns in die Berechnung einstellt.

Was Naumann zu sagen hatte, war in vielem Betracht neu: der nationalsoziale Gedanke, die Sozialisierung des Liberalismus, die Parlamentarisierung des Fabrikbetriebs, das Ideal der vollkommenen Materialverwertung; Naumann hatte nicht nur, wie etwa Carus Sterne, Ergebnisse fremder Forschungen gemeinverständlich darzubieten, sondern mußte für seine eigenen, zum Teil schwierigen Gedankengänge die zugleich wissenschaftliche und unkomplizierte Form finden.

Das Schlagwort also ist ein wesentliches Element seines Stils. Von dem einst weit verbreiteten Schlagwort „die besten Interessen Europas" schrieb Lothar Bucher einmal, es sei eine „algebraische Formel, bei welcher die wenigen sich etwas und zwar jeder etwas anderes, die vielen nichts dachten". Diese Charakteristik ist insofern falsch, als eine algebraische Formel unveränderlich und unzweideutig ist. Aber es ist wertvoll, daß das Schlagwort mit einer mathematischen Formel verglichen wird, und zwar ergibt sich im Anschluß hieran, daß man von dem unter Umständen vieldeutigen Schlagwort den Schlagsatz unterscheiden muß. Worte wie „Bildungsphilister" oder „Heimatkunst" sind an sich vieldeutig, sie gleichen aber nur der einen Hälfte einer Formel: eine Formel entsteht erst, wenn das Wort zum Satz erweitert, wenn eine Aussage gemacht wird. Die Formel erscheint nun bei Naumann in doppelter Art, indem entweder das Begriffliche oder das Sinnliche, das Verstandes- oder das Phantasiemäßige überwiegt. „In Konstantinopel", so sagt er einmal, „lebt unsere eigene Vergangenheit. Gehe nach Konstantinopel, da ist das Mittelalter!" Das sinnliche Gegenstück hierzu ist etwa der den gleichen Gedanken ausdrückende Satz: „Die begrabenen Väter in uns schreien: Heimat! Heimat! wenn wir nach Konstantinopel kommen."

Hiermit hängt eine andere Eigenschaft des Naumannschen Stiles zusammen: die Neigung zum Verallgemeinern. In seiner Sprache begegnet außerordentlich häufig die Verwendung von Worten wie „alle" und „irgend" und ihren Zusammensetzungen. Er will niemals das Genaue sagen, sondern nur das Ungefähre. Diese verallgemeinernden Worte sind für ihn das Mittel, das Minuziöse und allzu Subtile auszulöschen und große klare Formeln, Gesetzesformeln, herauszuarbeiten. Solche verallgemeinernde Formeln sind: „Aller moderner Verkehr ist ein Erfassen des Augenblicks geworden", „alle Zentrumsbewegungen gehen langsam", „alles in der Politik ist Kampf ums Dasein". Diesen Worten wird öfters ein „Meist", „in der Regel", „im Durchschnitt" entgegengestellt. Jene Formel: „Konstantinopel ist Mittelalter" wird ein paar Zeilen später berichtigt: „Es wird niemand die obigen Worte kleinlich nehmen wollen, als sei Konstantinopel nur Mittelalter. Es ist ein Gemisch berauschendster Art, in dem Gemisch aber überwiegt, was für uns verloren ist." Diese Ausdrucksweise ist typisch für Naumann.

Von ähnlicher Art ist seine Bildlichkeit. Die für ihn charakteristische Form des Gleichnisses ist nicht der eigentliche Vergleich, sondern wieder die direkte, meist uneingeschränkte Formel, deren rechte Hälfte der linken als Gegenwert bildhaft beigesetzt ist. Man könnte aus Naumanns Schriften ein kleines Wörterbuch zusammenstellen, darin man eine dichterische Antwort auf mancherlei Wißbegierde der Phantasie erhält. Was ist Kohle? „Kohle ist gesunkener Sommer, gesparter Wald, vergrabene Sonne." Was sind Wellen? „Wellen sind Muskeln des Wassers." Was sind Lenbachs Bilder? „Bisweilen nichts als garnierte Augen." Was ist der Eiffelturm? „Ein Heldengedicht aus reinem Metall." Solche Formeln braucht er eben aus der Ökonomie des Redners heraus. Andere Bilder darf der Epiker verwenden, andere der Redner. Ein breit durch mehrere Zeilen verlaufendes Gleichnis ist diesem verwehrt, und mehr noch als die begriffliche Formel ist die knappe sinnbildliche von wesentlicher Bedeutung für den Redner vor der großen Masse.

Solchermaßen braucht Naumann seine Bildformeln. Dunkle Gedankengänge werden von ihm beleuchtet wie Kohlenstollen von der Lampe des Steigers. Ein Schlaglicht erleuchtet alle die Gehirne, die da unten warten. Es dürfen nicht so subtile Lichter sein, daß sie nur von wenigen wahrgenommen werden können, sondern es muß ein starkes, großes, ein gemeines Licht im Sinne des Meyerschen Lutherliedes sein. Naumann steht, wenn er schreibt und redet, auf einer Anhöhe, die weit über ebenes Land hinragt, und vieler Augen blicken auf ihn. Seine Bilder sind und müssen sein Fresko, wie auf Felswände hingeworfen, breitflächig.

Große Kunst ist sozial. Diesen Satz, den unsere in Subtilitäten und Finessen, in Momentfixierereien und Impressionen, in Skizzen und Miniaturchen, in psychologischen Sonder- und Grenzfällen, im Aparten und Bizarren verstrickte und erstickte Geistigkeit und unsere Literatur im besonderen vergessen haben, hat Naumann — unbewußt — beherzigt. Große Kunst ist kraft ihrer eingeborenen Größe sozial. Sie ragt so hoch, daß sie vielen sichtbar ist; sie ist so breiter Fläche, daß sie viele umfaßt und zusammenschließt.

Nach solcher Größe der Kunst lechzen wir heute. Was immer an fruchtbaren Anfängen ringsum sichtbar ist, sei es das Bismarckdenkmal Lederers, sei es Hodlers „Aufbruch der Jenenser Studenten", sei es der Messelsche Wertheimbau, sei es das Ringen um die klassische Tragödie, um strenge Epik, um großzügige Lyrik: alles strebt nach Größe. Und Naumann selbst hat sich über diese neue Monumentalität in einem ausgezeichneten Aufsatz* ausgesprochen, den man als ein Sendschreiben von kommender Größe in abertausend Hände wünschte. Er predigt hier die Kraft und Herrlichkeit der großen Linie, der Form in ihrer Kahlheit und Größe: die Horizontlinie des Meeres, die Himmelskante der Hochalpen, die Fläche. Der romantischen stellt er die klassische Landschaft entgegen. Er preist das Elementare und Konstruktive gegenüber der Fülle des Beiwerks, die landschaftlichen Massenwirkungen und geometrischen

* Wiener Zeit vom 14. Dezember 1902. = Form und Farbe, S. 197—201.

Grundeindrücke gegenüber den landschaftlichen Amoretten und Girlanden: der Verkehr hat uns die Möglichkeit gegeben, viele Objekte kennen zu lernen und miteinander zu vergleichen, und so den Sinn für das Konstruktive in uns gestärkt. Parallel hiermit sieht Naumann die Entwicklung der Architektur mit ihren eisernen Materialien, mit ihren „kahlen, konstruktiven Linien, ihrer kunstvollen Geometrie im Großen."

Die Größe von Naumanns Bildern hängt zusammen mit diesem seinem Natur- und Architekturgefühl. Um die große Stadt darzustellen, braucht er ein Gleichnis aus der alpinen Natur; einen Sonnenuntergang über Paris nennt er „das Alpenglühen der Riesenstadt". Der Strom des Maschinenlebens „wird breit wie die Niederelbe bei Hamburg". Den „massigen Schädel" Bismarcks hat Lenbach „mit den Augen umwandert wie nur je ein Tourist das Gebirge". Er gestaltet mit wenigen Worten große Natur. Die Alpen: „In ihren Rissen und Falten liegen alte Schmerzen der Erde, überwundene, kalt gewordene Schmerzen. Man ahnt ohne viel Redens, wie unsagbar schwer die Geburt dieser Berge gewesen ist." Die Wüste: „Es ist, als ob eine Küste leise in das Meer führe, und als ob es dann seinen tiefen blauen Schlaf schliefe. Aber in dieser Bläue ist keine Nässe." Und mit einer allereinfachsten genialen Wendung bannt er die weißen Meilen der Wüste im Mondschein: „Als ob sie ein Stück Mondoberfläche wäre."

In gleicher Weise gestaltet er die Größe der werdenden modernen Architektur. Einen Absatz des Eiffelturms nennt er „einen Urwald eiserner Äste", und die Schlöte „die Minarette des Abendlandes". In der mannigfaltigsten Art belebt er die Maschine. Sie ist ihm „der eiserne Mensch", der alles tut, was irgend ein Glied des menschlichen Körpers mechanisch leistet, der sieht, hört, tritt, knetet, walkt, reibt, preßt; sie ist ein metallenes Tier, das mit Wasser und Kohle zufrieden ist, geduldiger und leistungsfähiger als ein Kamel; sie ist ein metallener Sklave; sie ist „einfältig", sie ist „deutsch in ihrem Naturell". Er fühlt die ungeheure Entwicklung, die den Maschinen bevorsteht. Ihr Reich ist das wahre „Land der unbegrenzten Möglichkeiten": „Sauft und braust ihr Räder, ihr tragt die Zukunft!" Er weiß, welche Gewalt diesen eisernen Mächten eignet: „die Werke der Menschen sind mächtiger als die Menschen". Die Maschine wird, wie Hebbels „Moloch", größer als der Mensch, der sie erschuf; wie dort der geformte Gott den Schöpfer unterjocht und selbst formt, so hier die Maschine den Menschen: „Wir bauen Maschinen, die uns umgestalten".

Wie die landschaftlichen Massenwirkungen, wie die eisernen des Eiffelturms, wie die steinernen der Weltstadt, so sucht und liebt Naumann die menschlichen Massenwirkungen.

Der Liberalismus ist die Lehre vom Individuum, und Naumann betont den Wert der Einzelpersönlichkeit allerorten. Aber das Wesentliche und Urtümliche seiner Darstellungen ist dennoch das Soziale, wie ja auch der individualistische Gedanke von altersher dem Liberalismus eignet und die wesentlichen und zukunftskräftigen sozialen Fermente erst durch Leute wie Barth, Gothein, Schrader und eben Naumann selber in ihn hinein getragen sind. Naumann ist ein guter Schriftsteller auch dort wo er vom Einzelnen spricht, aber wenn er von der Masse spricht, so findet er ganz von selbst große Töne. Der alte Liberalismus faßte die Masse als eine Addition von Individuen auf, als eine Summe von Einzelheiten und hatte in seinem Nationalismus kein Verständnis für das Imponderabile, daß eine Gemeinschaft, Gemeinde, Klasse, auch eine Volksversammlung und ein Theaterpublikum, mehr sind als eine Summe, nämlich ein organisches Ganzes, in dem der einzelne ertrunken ist.

Allenthalben bei Naumann finden wir Darstellungen menschlicher Masse. Sombart sagt in seiner Schrift über „das Lebenswerk von Karl Marx", die eigentliche große Leistung der großen Gelehrten sei, „daß sie uns Menschen schauen ließen": Mommsen hat den Römer, Burkhardt den Renaissancemenschen, Marx die Subjekte des Kapitalismus, die kapitalistischen Unternehmer, entdeckt. Naumann, so kann man fortfahren, hat die Masse als solche in einer für die Geistesgeschichte bleibenden Art dargestellt. Die Masse: nicht nur eine Klasse, nicht nur den modernen Lohnarbeiter, sondern die ganze Masse derer, die vom Lohne lebt, Arbeiter, Gehilfen, Kommis, Privatangestellte, technische Beamte. Überall in seinen Schriften erscheint der Heerbann der Masse: „es quillt aus der Tiefe des Lebens, es schreitet daher wie eine Karawane der Ewigkeit, es kommt die Arbeit!"

Er stellt sich, als er vom Eiffelturm auf Paris blickt und das Wohnungselend bedenkt, „einen Mietzahltag von Paris" vor: „die Masse bringt Fünfzigfrankscheine". In der bildenden Kunst sucht er nach Darstellungen menschlicher Masse. Er hebt an dem Bilde einer Attacke hervor, daß hier einmal „Massenbewegung" vorhanden sei, während die heutigen Maler im allgemeinen keine Massenbewegungen mehr malen könnten, „weil sie durch kleines Einzelstudium für die Wucht, die in der Menge liegt, verdorben sind, weil sie einzelne Pferde und Menschen malen, aber nicht den Untergang aller Einzelnen im Anprall der Masse". Wenn er in solchem Zusammenhange sagt, die heut gemalten „Massenversammlungen" seien eine Addition von hundert braven Studienköpfen, so läßt sich dies genau auf den älteren Liberalismus und den heutigen Individualismus anwenden.

Im Gegensatz hierzu lobsingt er der Rubensschen „Massenphantasie", die den „Sturz der Verdammten" schuf. „Die Wolken brechen, und aus dem Lichte Gottes stürzt eine Legion von Menschen in die Hölle. Seht, wie sie fallen! Nicht der einzelne fällt. Was ist schließlich der einzelne? Die Masse rutscht, sinkt, bricht, verliert den Boden unter den Füßen. Die Alten und Fetten, die Kleinen und Feinen, Verführer und Verführte, das ganze Getriebe der sinnlichen Welt, alles, alles fällt. Eins zieht das andere mit hinab..... Seht, seht, wie sie alle sich nicht mehr halten können! Das Ich ist gestorben, aber sein Todeslaut umzischt noch die Leiber!" Diese Massenphantasie hängt psychologisch mit den zuvor dargelegten Beziehungen des Redners in Naumann zu einer angeredeten Masse zu-

sammen, und es ist hierfür äußerst bezeichnend, daß er den Rubensschen „Sturz der Verdammten" eine „Predigt" nennt, und am ehesten bei den großen kirchlichen Rednern des vierten und siebzehnten Jahrhunderts etwas von der Massenphantasie der religiösen Bilder Rubens' findet.

Über all diese Eigenschaften Naumanns des Prosaikers hinaus ist von letztlicher Bedeutung die Tatsache, daß er als Persönlichkeit zum erstenmal eine gewisse Synthese der modernen Kultur in sich verkörpert. Er ist ein Mann der „Bildung" im alten, ursprünglichen Sinn des Wortes: er hat sich gebaut und gebildet und alle seine Kräfte organisch ausgestaltet. Er ist weit entfernt, „das wandelnde Ohr" zu sein, von dem Nietzsche spricht: er ist kein Spezialist. Von ihm gilt, was Sombart in jener Schrift von Marx sagt: er ist ein großer Erleber. Er besitzt selbst, was er Rembrandt zuerkennt, „jene unerschöpfliche Neugierde, die Gott denen schenkt, durch die er seine Merkwürdigkeiten den Sterblichen offenbaren will". Er hat die Kraft des θαυμάφειν; nichts ist ihm ferner, als das törichte „nil admirari" des Horaz. Vieler Menschen Städte und Länder hat er gesehen und Sitte gelernt. Nicht nur in einem Fach, er weiß in großen Teilen der heutigen Kultur Bescheid. Das macht ihn gerade unsern Tagen so wertvoll, in denen sich die Zersplitterung der Geistigkeit auch darin erweist, daß der Struktur unsrer geistigen Arbeiter jede Synthese mangelt. In diesem Sinne ist Naumann ein Vorbild.

Er findet bei dem hannoverschen Palmenhaus allerlei feine Ansätze, „gewissermaßen kleine Weissagungen des großen Stiles, dessen wir warten". Solche sind auch in seinem Werk tausendfach verstreut. An nicht wenigen Stellen ist der große Stil selber da. Überall aber in diesem Werk ist seine Gestalt und Stimme hörbar, weissagend den großen Stil, dessen wir warten.

Ernst Lissauer.

St. Peter zu Köln.

Dunkle Kolonnen ziehn über die Fliesen der Hauptportale, lange Kolonnen; Priester mit weißen und roten Fahnen, Priesterschüler und Mönche; Mädchen, die ernst gekleidet sind, stumpf blickende Männer und Kinder mit großen verwunderten Augen.

Die offnen Portale atmen Weihrauch — — Echo fernen Gesanges weht her — — tief geneigt sind die Nacken der Schüler und Mönche.

Wunderlich starren Grimassen der Heiligen auf den Sockeln zur Rechten und Linken; darunter weht ein grüner Schleier im Winde gegen graues Gestein — eine weiße Hand hebt sich gegen die Sonne. — — —

Vornehme Fremde harren am Eingang und mustern den Zug der Gläubigen.

„Sie haben schöne Spitzen, diese Priester, seltene Brokate, wahrlich!" — Man sähe gern solch matten Glanz daheim auf dem Prunktisch; so feierliche Falten rinnend über schlanken Füßen, die leise gehen auf dunklen, persischen Decken — „schade!"

Ein hohes Fest muß es heute sein — der Kardinal amtiert!

Summen ist in der weiten Gruft, wie von tausend Bienen, ein Raunen, gleich dem, das aus bauchigen Muscheln kommt.

Auf kühlen Steinen drängen sich Hunderte. — Die Demut hat die Stirn geneigt, die Neugier fliegt aus blanken Augen um Kreuz und Lichter und aufwärts an grauen Pfeilerbündeln, die enge stehen, unter das himmelhohe Dach.

Höher als der Himmel scheint dies Gewölbe. (Zu hoch ist es für seine Breite, sagen die Architekten.)

Oben blitzen die Wände hell — kalte Farben, neues Glas; harte Funken springen da von Säulen zu Säulen. Unten aber fließt Gold auf die Fliesen der Seitenschiffe aus Fenstern sechzehnten Jahrhunderts.

Und über dem Schnitzwerk des Chorgestühles, das schwarz ist von Alter und blank von dem Streichen demütiger Finger, glimmen aus staubigem Stabwerk, wie Blumenbeete, Fenster, die über ein halb Jahrtausend alt sind.

Im Kreuzschiff drängen sich die Menschen — — etwas Großes muß jetzt wohl geschehen.

Süßer Gesang geht auf hinter Gittern von schwarzem und goldenem, rankendem Eisen — süßer Gesang — — —

Wohl hundert und mehr junge Kinder singen des alten Gottes Lob.

Es ist, als würde es heller im Raum, hellen Vögeln gleich fliegen die Töne her, fern klingt es im Echo wieder. — — Hinreißend schön ist das!

„Salve regina, mater misericordiae, — —
vita, dulcedo et spes nostra, salve — —"

Jetzt flutet es vom Querschiff her aus tiefen Tastengängen der Orgel und füllt die Kirche mit schweren Wogen — — Palestrina.

Schon zittert das Herz!

Rauch geht aus bronzenen Gefäßen und wölkt sich über dem Hochaltar mit süßem, schwerem Duft; blaue Pfade werden die Sonnenstrahlen vom Estrich zu den blühenden Fenstern, Hunderte von Flämmchen wehen auf starren, wächsernen Säulen.

Da wird ein silbernes Glöckchen geschwungen — ein Rauschen — — dunkel ist die Erde, denn Tausend knien.

Noch einmal die Glocke — —

Am Hochaltar steht ein kleiner Mann in roter Seide und Gold — beide Hände erhoben — — darin das Heilige!

Als wehe ein Wind jetzt durch das Gewölbe, neigen sich alle Nacken — selbst die der Fremden; sie beugen sich schnell, sie wagen nicht aufrecht zu bleiben. Sie tun wohl recht, sind ja zu Gaste in diesem Tempel, und der Geist des Herrn weht just durch sein Haus.

Ein weißer Lichtkegel fällt durch das Langschiff. (Ein Scheinwerfer wird dort hinten gerichtet.) Blitze springen vom Schrein der Hostie, Blitze von Gold; und Priester und Götterbilder stehen in einem Mantel von Helligkeit.

„Der Himmel ist offen," so denken die dumpfen Stirnen. Die schlichten Seelen der Weiber zittern, Kinderaugen leuchten in heller Freude!

„Wandlung!"

Und wieder schwingt der silberne Ton — —

Da wird der Kelch gehoben.

„Wir sind nicht würdig," beten die Seelen.

Hoch steht der Kardinal und gerade, wie eine Flamme leuchtet die Mitra. — Er hat ein glattes, gesundes Antlitz — und er trinkt den heiligen Wein!

Dazu schwingen die Glocken in den Türmen; alle Gläubigen erfahren das Wunder in der heiligen Stadt am Rhein. — Hunderttausendfach wird das Kreuz geschlagen: „Wir sind nicht würdig!"

Welch eine Macht!

Seltsam auch, wie in diesem Bild die Geschichte des Domes lebt.

Meister Gerhards feiner Chorbau aus 1248 hebt sich über den Hütern des Heiligen, die in eifrigem Bemühen des Mittelalters Ritus üben, und das Mysterium strahlt hinaus von diesem alten Hintergrunde in Hallen epigonischer Vollendung, die das neunzehnte Jahrhundert schuf. Dort neigt sich die farbige Jüngergemeinde der Domvikare, Kapitulare, Bischöfe, Erzpriester und Priester — hier knien sie in moderner Gewandung, andächtige und neugierige Beter. Auch freie Geister, die sehen und wundern wollen; die stehen an den Strebepfeilern in dunkleren Winkeln, ein wenig scheu, ein wenig verlegen, wie Diebe, die in fremdem Haus auf Kundschaft gehen.

Durch das Langhaus fällt der Schein des Spiegels, dem Mittelalter mehr Glanz zu geben, und in den Triforien flammt der Draht moderner Ingenieure.

Die heilige Handlung ist vorüber. Wieder singen die Kinder wie Engel.

Die Orgel rauscht Triumphgesang; es scheint, als würden die Lichter bewegt vom Rauschen der Orgel. Die Menge drängt zum Chor, und in dem Umgang ordnet sich der Zug der Würdigen.

Unter dem Bilde der süßen Mutter Gottes von Stephan Lochner wandeln sie vorüber; die blickt aus ihrem golddunklen Grunde und lächelt selig: „Ihr liebt mich noch immer!"

„Vir — go, vir — gi — num prae — cla — ra — — —"

Die Stimmen der singenden Schüler loben; jede Silbe klingt allein; lang sind die Pausen, daß tönendes Echo aus hundert Bogen wiederkehrt.

Weit stehen die Tore des Chorhauses auf, Menschenmauern zu zwei Seiten — nun ziehn sie vorüber.

Rot und Gold und Veilchenfarben, klingender Ketten Schmuck, silbernes Rasseln und Flüstern von Seide und Raunen von schwerem Sammet. Über vier reich beschlagenen Schäften schwankt blaugolden der Baldachin — —

Er hat ein sehr zufriedenes Antlitz, Kardinal-Erzbischof Doktor Fischer; und kleine, runde Hände hat er, mit denen er segnet — drei Finger gestreckt, und zwei nach innen gebogen. Er ist ein kleiner, breiter Mann, wie er ernsthaft unter dem Baldachin wandelt; seine Augen sind wie blaues Wasser, darinnen sich weißer Himmel spiegelt; er segnet alle — mich segnet er auch. — Er ist zufrieden, der Kardinal.

Der Zug ist vorüber, sie drängen hinaus. — leerer wird die Kathedrale — kühler scheint es unter den Säulen.

Seitlich ist eine kleine Kapelle. Vasen von blauem und rotem Glase, Perlenketten, Feldblumen und Gräser; die Opfergaben der Armsten umdrängen andächtig unter der kleinen Ampel ein Gottesangesicht. Betbänke stehen geduldig und nahe, und auf dem Estrich ist ein Stern von weißem Mosaikgefüge. Dort kniet ein Bauer, armselig und alt, und staubig von weitem Weg. Er hat die Stirn tief niedergebogen, er betet laut, seine Stimme zittert, ist hart vom Weinen. — Eben hat ihn der Bischof gesegnet. — Er neigt sich und biegt sich und schlägt mit den gefalteten Händen wieder und wieder an seine Stirn. Tränen bespritzen ihm Gesicht und Hände. Viele stehen umher und sehen es.

So still ist es im Dom geworden; ein Duft von welkenden Rosen ist da.

Ich trete hinaus und Mittag leuchtet. Hell sprüht das Licht über dem Zackengewirr der tausend türmenden Fialen.

Von dumpfem Donner beben die Türme — die Kaiserglocke schwingt.

Einst strafften 56 Arme das mächtige Glockenseil — heut treibt die Kraft schweigsamer Dynamos ein stählernes Radgetriebe; und leicht und gehorsam tanzt der Koloß nach dem Zeigerschlag einer winzigen Uhr.

Brüllen ist der Ton dieser Glocke, die einst aus zweiundzwanzig Geschützen ihre Speise fand.

Siebenmal im Jahr zittert Erde und Luft von dieser Stimme.

Siebenmal im Jahre betet das alte Köln zu dem alten Gott.

Gerdt von Bassewitz.

Ritter Blaubart.

Von Reinhard Koester.

An dem Tage, da Ritter Blaubart seine sechste Gemahlin heimführen wollte, hing ein dumpfer Himmel über dem kleinen Städtchen, das sich wie ein treuer Hund den mächtigen Felsen der Ritterburg anschmiegte. Die Häuser reckten ihre schmalbrüstigen Giebel ängstlich empor, wie wenn sie lauschen wollten, oder neigten sich in verschüchterter Furcht zu einander, wie Kinder, wenn es gewittert. Einige wiederum standen alten Weibern gleich in Häuflein zusammen und schienen einander irgend eine Heimlichkeit zuzuflüstern.

Fünfmal schon hatten die sonst so stillen Gassen erschreckt die jubelnden Töne der Hochzeitsweise vernommen, fünfmal schon war der helle Zug unter dem Jubel des Volkes in dem Burgtor verschwunden, und fünfmal schon hatte sich ein dunkler und stiller Zug wiederum dem Tore entwunden, um des Ritters Gemahlin, deren glänzende Augen sich geschlossen hatten, in die schweigende Erde zu betten. Trauer und Festesfreude waren schnell wechselnde Gäste in der kleinen Stadt.

Heute war kein Jubeln im Volke, und aus den Festgewändern schauten ernste, zweifelnde und wuterfüllte Gesichter. Ein Raunen und Flüstern war im Volke entstanden, das nun zu einem drohenden Murmeln heranwuchs. Eine grausige Kunde wars, die den zischelnden Lippen entglitt und mit schreckhaftem Entsetzen von den Ohren getrunken wurde. Alle die

Frauen Ritter Blaubarts standen auf aus ihren Gräbern und ritten auf flinken Rossen durch die murmelnden Massen. Flüche wurden laut und wilde Verwünschungen. Keiner wußte, wer die Kunde gebracht hatte — heimlich war sie gekommen wie die Pest und rauschte nun mit wellenden Flügeln durch die Menge:

Er hat sie gemordet — alle die andern — er hat sie gemordet!

Lange gewaltige Posaunentöne jubelten auf und verschlangen die furchtbaren Worte. Wie von eisigem Hauch zerteilt, spalteten sich die Massen und standen nun die Straße freigebend in zwei langen erstarrten Mauern. Würdig gemessenen Schrittes eröffneten die Herolde den Hochzeitszug. Auf reich geschmückten Pferden, die von Knechten geführt wurden, saßen die Spielleute; voran sechs Posaunenbläser, von deren Instrumenten das seidene Ritterwappen schwer herabhing.

Ritter in schweren Turnierrüstungen, deren Eisen bei jedem Schritt der starken Pferde hell und drohend aufklirrte, folgten den Spielleuten. Die hochgeklappten Visiere blickten stolz und höhnisch unter den wallenden Federbüschen hervor. Dann nahte nach blumenstreuenden Mädchen der mattschimmernde Brautwagen, von sechs Schimmeln gezogen, die von behenden Pagen geführt wurden. In ihm lehnte in weichen Seidenkissen des Ritters jugendliche Gemahlin, die sich leicht der Seite zuneigte, auf der in weiße Seide gekleidet, auf schneeigem Zelter Ritter Blaubart ritt und sie mit seinen Blicken umfing. Über das reiche Wams wellte sein langer stahlblauer Bart. Als das Volk seiner ansichtig wurde, zersprang das erstarrte Schweigen über ihm, und eine heftige Bewegung flutete auf.

Da wandte sich Ritter Blaubart von seiner Braut und ließ seine tiefen blauen Augen mit einem seltsamen Blick über die Menge gleiten. Ein riesiger Mann, der in wilder Wut seinen Stecken erhoben hatte und aus der Reihe hervorgetreten war, ließ unter diesem Blick machtlos die zottigen Arme sinken — einem andern entglitt der gelähmten Hand der eben erraffte Stein.

Die Musik war verstummt, nur das Klappern der Hufe und das Klirren der Rüstungen klang noch in die Stille, als der Zug, den viel schöne Frauen, die Turnierpreise tragend, beschlossen, sich der Straße zuwandte, die zur Burg führte. Und als er entschwunden war, sahen sich die Bürger scheu an wie geschlagene Hunde und gingen murrend in ihre Häuser, um die Festgewänder abzulegen und an ihr Tagewerk zu gehen.

* * *

Aus den hohen Fenstern des Rittersaales strömte blendendes Licht in die Nacht, die ihre alles verhüllenden Tücher über den Burghof gebreitet hatte. Die hellen Strahlen drangen neugierig in das Dunkel hinab, tasteten nach den blanken Eisenstücken, die, im Turnier abgesprengt, zerstreut auf dem Boden lagen, hüpften über die zersplitterten Lanzen und kletterten dann die Stufen hinauf zu den erhöhten Plätzen, wo sie kichernd die welken Blumen umkosten oder mit einem vergessenen Fächer oder Tuche spielten, die den Sitz der schönen Frauen verrieten. Der heiße ritterliche Kampf, der hier getobt hatte, hatte manch schönes Auge heller leuchten lassen und in manchem Frauenherzen eine neue Liebe entzündet, die sie träumend und in helle Bilder versunken weggehen ließ.

Hinter den leuchtenden Fenstern aber feierten sie das schäumende Fest.

Auf einen Wink des Ritters war die reiche Mahlzeit beendet, und die Diener trugen auf leisen Sohlen die großen, mit blütenweißen Linnen bedeckten Tische hinaus. Nun glühte wie rote Rosen mancher Fleck von verschüttetem rotem Wein auf den Tüchern, und manches der hohen Kelchgläser lag in Scherben. Die Teppiche wurden gerollt und eilfertig hinausgetragen, daß nun eine weite glänzende Fläche zum Tanze lockte. Die rauschende Musik, die von der hohen Galerie über die Häupter der Schwelgenden geflossen war, verlor sich in die liebliche Weise eines alten Menuetts, das nach Urvätersitte das Hochzeitspaar eröffnen mußte.

Ehrfürchtiges Schweigen flog durch den hohen Saal, als nun Ritter Blaubart seine junge Gemahlin zum Tanz führte. Kein Wörtlein wurde laut — nur das leise Schlürfen der Füße huschte durch den erstummten Saal. Und wie wohl aller Augen auf ihnen ruhten, sahen sie selbst nichts von alledem, denn ihre Blicke hatten sich sehnend ineinander gesenkt — die seinen strahlend wie Lanzen, die ihren still und tief wie ein dunkler Brunnen.

* * *

Eine warme sehnende Sommernacht lag über den träumenden Hyazinthenbeeten, deren Duft hinaufzog zu der Altane, auf der Ritter Blaubart in einem hohen Ledersessel saß und sann. Der lüsterne Nachtwind spielte mit seinen zerwühlten Locken und hob zärtlich den blauschimmernden Bart.

Aus dem Dunkel tauchten die Gestalten in seinen Sinnen auf und führten ihn auf dunklen Wegen in die Vergangenheit. Fünf schöne Frauen tanzten, sich an den schmalen Gelenken haltend, einen langsamen lockenden Reigen durch seine verirrten Gedanken. Um ein gleißendes Feuer tanzten sie mit leuchtenden Augen. Plötzlich aber sprühte die Glut auf und warf ein grelles Licht in ihre Mienen! Und nun waren es nicht mehr die sanften und schönen Frauen. Aus den weitgeöffneten Augen loderte eine wilde Glut, ihre Züge waren verzerrt in schmerzlicher Lust, und die Lippen zitterten in rasendem Verlangen. Wie wilde Tiere, die nach dem Fraße verlangt, waren sie nun, die sanften Frauen, und ihre Hände streckten sich ihm entgegen in fiebernder Lust.

Ein ekelndes Aechzen rang sich von des Ritters Lippen, seine Hand stieß abwehrend in das Dunkel — mit dumpf klirrendem Fall zerbrach der Krug, der neben ihm gestanden hatte. Wie er sie haßte, wie sie ihm Abscheu erregten, diese gleißenden lüsternen Augen, diese zuckenden Lippen, diese suchenden Hände. —

„Ihr seid tot, was verfolgt ihr mich? Mit eigener Hand erschlug ich euch, als das Tier in euch erwachte, als ich sah, daß eure Liebe ein Nichts war gegen die Gier, die mich umkrallte. Mit eigener Hand erschlug ich euch, um jene zu suchen, die mein Herz ersehnte. Und nun fand ich sie — hört ihr, ich fand sie!“

Da verschwanden die Spukgestalten aus seinem Sinn, und das lichte Antlitz seiner jungen Gattin blühte ihm entgegen. Und weiter sann er:

Schenken soll das Weib, nicht verlangen. Ihre Liebe soll tiefer und kostbarer sein als die des Mannes, so viel kostbarer, daß all seine sehnende Glut die ihre nicht aufwiegen kann. Und wenn wir unser Leben für ihre Liebe geben, so soll es sein, als gäben wir gemeinen Stein für leuchtende Rubine. Wie niedrig ist die Liebe einer Frau, die um den Mann bettelt und nach ihm verlangt in gieriger Lust!

Schenken soll das Weib, und wenn ich flehe: gib mir deinen Leib, so soll sie lächeln, wie wenn sie mir zu vergeben hätte; und wenn sie sich gibt, soll sie es tun, wie man einem Dürstenden einen Trank reicht.

Wie habe ich sie geliebt, sie alle bis zu der Stunde, da das lüsterne Tier in ihnen erwachte, da sie Liebe und Stolz vergaßen und bettelten um meine Kraft! Immer wieder trieb mich meine Hoffnung, die Eine zu finden, die ihre Liebe hält wie einen Wundertrank in kostbarem Gefäß, aus dem sie nie erschöpfend mir den Becher reicht, der meinen Durst stillt. Wie segne ich meine Hoffnung, die mich die Eine finden ließ, die meiner Sehnsucht Ende und Anfang ist.

So sann Ritter Blaubart in der stummen Sommernacht, bis sich eine weiche kühle Hand auf seine Schulter legte und zwei dunkle Augen ihn liebevoll ansahen. Auf einem niedrigen Schemel ließ sich die junge Gemahlin zu seinen Füßen nieder und trank mit ihm den Duft der Sommernacht. In tiefer Sehnsucht suchte er ihren Blick, in dem heute ein seltsames Leuchten glühte. Und plötzlich war es ihm, als ob er wieder aus weiter Ferne ein spöttisches Gelächter hörte. Mit brennenden Augen starrte er in ihr Antlitz, indes ihre Finger mit seinem Gewande spielten. Ein Flackern war in ihrem Blick — ihre Lippen bebten. Und plötzlich schlang sie in zitternder Lust ihre Arme um seinen Leib, und ihr Mund suchte den seinen.

Da sprang Ritter Blaubart in die Höhe, daß ihr Körper in tödlichem Schreck zusammensank — da ballte sich seine Faust — da hob er den Arm — da erschlug er sie!

Ihre sterbenden Arme streckten sich ihm entgegen, ihr brechender Blick suchte den seinen, und ihr letzter Ruf klang wie ein Liebesschrei — so liebte sie ihn.

Ritter Blaubart aber starrte mit nachtverhangenem Blick in die Weite:

Nun ist meine Sehnsucht hinausgegangen, denn diese liebte ich, wie ich es erträumt habe in tiefen Nächten! Nun will ich mit ihr meine Liebe zu Grabe tragen, sie sollen vereint ruhen in der schweigenden Erde.

* * *

Am folgenden Tage zog wiederum ein düsterer stiller Zug durch die Reihen des Volkes. Ein Trauerwagen schlich von sechs Pferden gezogen unhörbar durch die erstarrten Gassen, und auf ihm ruhte in Blumen begraben ein schmaler silberner Sarg.

Da rauschte die Bewegung der Massen auf, und ein dunkler Schrei entrang sich Tausenden:

Du hast sie gemordet!

Wiederum ließ Ritter Blaubart seinen furchtlosen Blick über die Menge schweifen und wies die Ritter zurück, die sich schützend um ihn drängten. Verachtung lag in diesem Blick und Sterbenstraurigkeit. Das Lächeln war aus ihm gewichen.

Da erschlug ihn das Volk.

Ja — um dieses Lächelns willen erschlugen sie den Ritter Blaubart. —

Luxemburg und die Luxemburger.

Wer von deutschem Boden aus in das Luxemburger Land fahren will, hat drei Eisenwege. Nach keinem dieser drei Zugänge darf er über das ganze Land urteilen; alle drei zusammen ergeben erst ein Bild, und zwar ein annähernd fertiges Bild. Der erste Weg führt von Aachen her durch die Eifel. Wenn der Bahnzug bei Ulflingen in Luxemburger Gebiet einfährt, braucht der Reisende sein Auge nicht erst anders einzustellen; das Luxemburger Ösling ist eine Art Voreifel, ohne Vulkanismus, ohne die ewig schweigenden, trauernden Mare. Schwarze Devonfelsen belauern trotzig die Bahn, wie wenn sie den Weg verstellen wollten. Rücken legt sich an Rücken, nicht wellig und in die Ebene verrinnend, sondern bald schmal und keck, bald geschwungen und scharf ausladend. Zwischen ihnen brach sich die Sauer durch, immer wieder abgelenkt durch die dunklen steinigen Berge, die um sie herumstehen, auf sie zulaufen, wie wenn sie ihre Arme als Bett hingeben wollten. Der stets zerzauste Eichenschälwald und die graugrünen Tannenbestände stehen auf ihnen als Haarschopf und Sturmhaube. Und beide sind symbolisch: einst waren es die Lohhecken, die den Öslinger Bauer so reich machten, daß er Sonntags im Wirtshaus harte Taler auf den Spieltisch warf, über Jahrzehnte vielleicht sind die Tannen- und Fichtenwälder der einzige Reichtum, wenn der dürftige Acker und die Bergwiese versagen. Es ist sonderbar und zeigt keinen rechten Blick für Verhältnisse — der Gutländer betrachtet die Öslinger Bauern als barbarisches Bergvolk, das niemals so sinnenfroh und fein sein kann wie der geschmeidigere Stamm, der an der Mosel, Alzette und Eisch wohnt; dabei liegt der höchste Punkt sechshundert und einige Meter über dem Meeresspiegel, und oberhalb der Linie, die das Ösling vom Gutland schneidet, ist die Welt noch nicht mit Brettern vernagelt.

Wer im Bahnzug weiterfährt, kann bequem herausfinden, wann er nicht mehr im Ösling ist: da wo der letzte lange Tunnel aufhört und die verbreiterte Sauer die Alzette aufnimmt. Durch die Alzette wird die Sauer sozusagen gutländisch naturalisiert; sie verliert ihren Gebirgsstromcharakter und bekommt die demokratischen Farben der Arbeit. Droben in den Bergeinsamkeiten spielen in ihr die Forellen und lassen ihren besternten Rücken in der Sonne erschimmern; auch in ihrem weiteren Laufe bleibt sie fischreich, aber sie sieht nicht mehr so brav aus, sie ist kein Spiegel mehr für die Landschaft. Der Bahnzug verläßt sie bei Ettelbrück und hält sich am Ufer der Alzette hin. Im

Ösling versteckten sich die ärmlichen Dörfer in verhauen aussehenden schmalen Tälern oder lagen verlassen auf den Höhen; sie sahen träumend aus, wie wenn sie für den Schnee geschaffen wären, und einige weiße Giebel ragten wie Leichensteine auf Bergkirchhöfen. Das dunkle Ösling gewinnt erst Glanz bei zwei Beleuchtungen: im prallen Licht der besten Sommersonne und im Schneekleid; im Vorfrühling und im Herbst versagt es an den meisten Stellen. Ganz anders wird die Landschaft im Merschertal, weiter nach Luxemburg hin. Der herrschende Ton ist das Wiesengrün und die Farbigkeit der Äcker; die Dörfer liegen an weißen Straßen und haben nicht immer schöne, aber selbstbewußt aussehende Häuser. Und wenn die Höhen hier sprechen und singen könnten, würde man einen sanften Tenor vernehmen, der behäbig ansteigt und ruhig verklingt; die schwarzen Öslinger Herren gäben einen bald friedlichen, bald strengen Baß. Das ist der eine Zugang.

Von Koblenz her fährt man auf Trier zu. Gleich nach Trier, mit dem unsere ersten Grafen in alten Tagen beständig zu kämpfen hatten, tritt man bei uns ein und muß über die Mosel fahren. Die Mosel gilt als deutscher Strom; für die Luxemburger ist sie nicht einmal ein Grenzstrom, sondern gilt als rein luxemburgisch. Das ist um so kurioser, als wir jenseits der Mosel seit langem nichts mehr zu suchen haben und niemals drüben viel besaßen. Denn im übrigen waren wir reiche Herren in alten Tagen, und alle Nachbarn haben uns so beraubt, daß nicht wir dran schuld sind, wenn es bei uns klein und enge hergeht. Die Mosel gibt einem schönen und reichen Teile des Luxemburger Landes seinen Ausdruck und seine Schönheit; wir haben für uns das bessere linke Ufer, dessen Hügel von der Sonne üppig umspielt werden. Der Tropfen, der hier wächst, kann sich mit dem feinen Untermoseler und dem in der Duftskala viel reicheren Rheinwein nicht messen, aber der luxemburgische Obermoseler Wein hat jene herbe, kräftige Art, die ihn für den bürgerlichen Tisch und für die bescheidene aber ausgiebige Zecherei so geeignet macht. Ist es reiner Patriotismus oder gute Meinung — es gibt kaum einen luxemburgischen Arzt, der dem einheimischen „Grächen" nicht mystische medizinische Eigenschaften zuschreibt. So trinken wir ihn selbst zum größten Teil, befinden uns dabei vorzüglich und zum Frühjahrs- oder Sommerprogramm des Luxemburgers gehört ein Ausflug an die grüne Mosel, der abends mit einer gemütlichen Trinkerei endet. Wie an allen Flüssen gibt es auch hier Gasthausterrassen, die an den Sommerabenden vom Nebel umsponnen sind, der aus dem Tale aufsteigt. Dann streift der Mondschein über das ruhige Wasser, die preußischen Rebhügel verdämmern und man empfindet eine ungeahnte Weite im Genießen. Drüben am andern Ufer rattert ab und zu ein Kohlenzug vorbei, dessen Lokomotive einen fremden Rhythmus in die glucksenden Geräusche der Wellen, die an den Brückenpfeilern sanft aufschäumen, bringt.

Die Moselgegend ist altes Kulturland. Und schon damals, als der faustfrohe Normanne auf dem Flusse bis Metz aufzusteigen versuchte, war Remich eine Stadt. Älteste autochthone luxemburgische Kultur ist aber nicht an der Mosel, sondern an der unteren Sauer zu Hause, nahe an der Gegend, wo einst die tellurischen Kräfte der Urzeit mit Felsen gespielt, die sich ineinander verklammt haben, heimliche Gänge, dunkle Winkel bilden, zwischen denen ganz klares Wasser schwarz aussieht, und das hellste Grün gegen Abend finster und gespenstisch an den Ästen hängt. Die nächste Umgegend von Echternach, das Müllertal und die Dörfer am Flusse sind im Einklang der ruhigste und gleichzeitig wechselvollste und abenteuerlichste Fleck des Landes. In Echternach stand eine alte Abtei und eine von den vielen, in denen Benediktiner Schule hielten und die allmählich freigewordenen Kräfte der an der Scholle haftenden Landbewohner organisierten. Man mag über den kulturellen Einfluß der Echternacher Mönche auch noch keinen genauen Aufschluß haben: zwei verschiedene Tatsachen geben uns über das Ganze ihrer Art und ihrer Tätigkeit symbolisch gewonnenen Einblick. Die eine ist die Echternacher Springprozession, ein letzter interessanter mittelalterlicher Wahn, der in seinem zähen Bestehen beweist, wie die religiöse Atmosphäre dieser Gegend unabänderlich bestimmt wurde durch eine Art, die unbekannten Kräfte zu beschwören, die zwischen germanischem Heidentum und bedingungslosem abergläubischem Heroen- und Heiligenkult die Mitte hält. Und in den ersten Mönchsklöstern unseres Erdstriches war diese Mischung stark und konkret vollzogen worden. Die zweite Tatsache ist die, daß die Gegend um Echternach hierzulande allein bauliche Kultur hat. Schon Norbert Jacques hat in einem temperamentvoll wertenden Aufsatz über Luxemburg in der „Neuen Rundschau" auf dieses Charakteristikum hingewiesen. Wenn man echt und geschmackvoll bauen lernte, so war das ein Ausfluß höheren Lebens und allgemeiner Befriedigung; die Baukultur entsteht an der allmählich verinnerlichten Freude an der Seßhaftigkeit. Die zahlreichen guten und schönen Gebäude, die man in diesem Teil des Landes sieht, verkünden mit ihren Giebeln und Dächern, daß es nicht so übel war, unter dem klösterlichen Krummstab zu wohnen.

Noch einen dritten Weg gibts von Deutschland nach Luxemburg; der entsprechende Schienenstrang geht über Metz. Auch hier wird das Auge durch die feingegliederte lothringische Hügellandschaft, die so eindringlich in den letzten Büchern des französischen Lothringers Maurice Barrès auflebt, vorbereitet. Von Norden her erscheinen wir als arme Kämpfer, die ihres bösen Bodens nie recht froh werden können; von Osten her präsentieren wir uns schon angenehmer, als Leute, die in breiten, gemächlich gepflegten und schön, felsig ausmündenden Tälern wohnen; von Süden, von Lothringen her lernt man die wirklichen Reichtümer des besten Teiles unseres Vaterlandes kennen, unser Eisenerz, unsere Industrie. Die Hochöfen stehen in ihren Panzern an den immer wieder sich verzweigenden Bahnen, das Klopfen der Ventilatoren und Motore drückt sich als Herzschlag der fieberhaft arbeitenden Gegend ins Hirn. Die Erzdörfer, unter denen schon einige sich Städte nennen dürfen, gliedern sich in ihrer schreienden Häßlichkeit und in ihrer unappetitlichen Ungewaschenheit und Unfertigkeit an die durchwühlten Erzäcker und an die

von unheimlich ragenden Schloten überschatteten Eisenhütten an. Und nur des Nachts wird die wilde Schönheit dieses Landstriches lebendig, wenn die Schlacke fließt und ein vermessenes freches Rot die Augen blendet, sodaß man nach den Wolken aufschauen muß, die sich mit Blutfarbe sättigen.

Diese verschiedenen Aspekte unseres winzigen Landes sind unser Stolz; denn sie müssen auf den Fremden symbolisch wirken, sie zeigen in abgerundeten Bildern, daß unsere Heimat regenerationsfähig wie keine zweite ist, und sind in der Beziehung eine viel sicherere Bürgschaft unserer nationalen Unabhängigkeit, als Verträge, die durch einen Federstrich gebrochen werden können.

Man mag bei uns eintreten, wo man will, man endet schließlich im Zentrum, in unserer Hauptstadt. Kommt man von Osten oder von Norden auf die Hauptstadt zu ins Land gefahren, so führt der Weg zu jener nur über Brücken, und rechts starren uns die alten Mauern der geschleiften Festung entgegen. Der Fels und die Festung, und die Felsen zusammen mit der Festung geben der Stadt Luxemburg ihr Gepräge. Auf einem Vorsprunge, der wie ein Riesenerker geartet ist und an dessen Fuß die Petrus und die Alzette ihre unappetitlichen Wasser hinschleppen, liegt die Oberstadt; ihr Standplatz geht nach dem Westen zu in eine Hochebene über. Was hier an französischen und spanischen Mauern, an Toren und Türmen stand, ist nicht mehr; auf den einstigen Wällen und Bastionen stehen die besten und gesündesten Häuser, verschlingen sich die Straßen und grünt der nett angelegte, nach und nach als grüne Oase zum Herzen der Stadt werdende Park. Was zur Talseite hin an Befestigungen stand, konnte man nicht abtragen; man hätte sonst die natürlichen Felsen abtragen müssen. So stehen die Mauern, unzerrissen, aber angefressen als Scheide zwischen der Oberstadt und den ärmeren, mit Wohnungselend geplagten Unterstädten. Es ist bezeichnend, daß man von ihnen aus immer noch durch Tore gehen muß, um auf die luftige Höhe zu gelangen; als seien sie den Oberstädtern noch Fremde. Clausen mit seinen Gärten und seinem Dorfcharakter macht eine Ausnahme.

Von drei Standorten aus kann man die Stadt genießen, wie sie es verdient. Es gibt unter diesen einen, der durch die Geschichte geweiht ist; in der Unterstadt Pfaffental hatte nämlich Goethe sich einmal einquartiert, und in der „Campagne in Frankreich" schrieb er einige Zeilen, die volle Freude an diesem Ineinanderwachsen von Natur und Menschenkunst atmen. Und heute noch, nachdem die Wälle gefallen, kann man ihm nachfühlen; wenn im Herbste die Sträucher, die neben, auf und sogar in den Mauern erspriessen, ihre wunderlichen Farben von dem grauen Gestein abheben, wird einem ja eindringlich klar, daß hier nur mehr Ruinenschönheit ist, aber der gewaltige Eindruck eines auch im Äußeren dem Naturmilieu angepaßten Riesenwerkes bleibt trotz dem Zerfall bestehen. Und die Verschlingung von Natur und Kunst wird geradezu symbolisch, wenn man von der Unterstadt Grund aus den Blick zu den Resten der Bastion erhebt, auf deren Rücken sich die langgestreckten, spitzen Dächer der Heiliggeistkaserne hinziehen. Klar verästelte Bäume haben hier Stand gewonnen und fangen froh die Winde auf; die eleganten und doch so starken Mauern streben ins Grüne hinein, und bis ins Tal hinab quillt saftiger Efeu aus den Quadern und putzt sie so auf, daß sie wie Augentrost wirken.

Einen freien Blick über die Stadt hat man vom Fetschenhof oder von dem Fort Drei-Eicheln, das seine massigen stilvollen Türme in die Waldeinsamkeit legt. Wenn die Sonne über dem Liebfrauenkirchturm flimmert und einige schöne alte Giebel mit ihren Fenstern aufblinken, kann man inne werden, daß hier trotz aller Zerstörung die einmal gewonnene Schönheit nicht vernichtet werden konnte. Ganz anders ist der Anblick wieder, wenn der Neuling im Wagen auf dem chemin de la corniche über die alten Mauern fährt und unter sich die Unterstädte hat. Und ganz anders ist er noch an den vielen Punkten, die man sich immer wieder aussuchen kann.

* * *

Es ist noch nicht viel über die Leute nachgedacht und geschrieben worden, die auf dem Luxemburger Boden wohnen. Wir erschienen unsern Nachbarn und den Neugierigen, die ab und zu in unser Land kamen, zu unbedeutend, als daß sie sich mit unserer Eigenart viel beschäftigen sollten. Sie hätten das auch kaum so vermocht, daß ihre Wertung einigermaßen Wahrheitsgehalt bekommen hätte. Den Luxemburgern aber ward es in der letzten Zeit erst möglich, Distanz zu ihrer eigenen Art zu gewinnen, und heute schon gibt es in unserm Lande manche, die einem eine Antwort auf die Frage: „Was für Menschen seid ihr denn eigentlich?" nicht schuldig bleiben müssen. Nur darf man nicht mit den großen Worten „Kultur" und „Kulturmöglichkeiten" an unsere bescheidene Entwicklung herantreten. Wenn in diesen Zeilen das Wort Kultur gebraucht wird, so will es immer nur bedeuten, daß man die eigentümliche Resonanz, mit der der Luxemburger dem Leben und den geistigen Dingen entgegenkommt, trotz allem so hoch einschätzen muß, sie mit dem, was draußen unter Kultur verstanden wird, wenigstens zu vergleichen.

Unsere Kultur ist Mischkultur, germanisch-romanische Mischkultur. Einer unsrer feinsten Köpfe, Batty Weber, hatte jüngst Gelegenheit, in einem deutschen Blatte alles, was diese Formulierung einschließt und im Gefolge hat, so scharf zu bestimmen, wie es einmal nötig war. Die historischen Tatsachen, die zugrunde liegen, können kaum bezweifelt werden. Ebenso sicher wie die, daß wir im Grunde deutschen Stammes sind: Moselfranken, die allerlei fremdes Blut aufnehmen, ist die, daß jahrhundertelang andauernder französischer Einfluß die Stammesqualitäten stark und vielfältig differenzierte. Mit dem Begriff Zweisprachigkeit ist unsere Eigenart somit nicht erschöpft; die Wesensverschiedenheit mit einheitlich gearteten Nationen liegt viel tiefer. Die Zweisprachigkeit hat nichts weiter im Gefolge als eine gewisse Superiorität im Erwerbsleben, die speziell dem ins Ausland geratenen Luxemburger kaum abzusprechen ist. Unsere Stärke und unsere Schwäche, kurz unsere

spezifische Manier, die Dinge zu sehen, zu werten und zu genießen, sind das Resultat der Anpassungen, die wir unserer nationalen und geistigen Unabhängigkeit zuliebe mit einer solchen Selbstverständlichkeit vollzogen, daß wir unsere aparte Stellung nicht einmal mehr als etwas Abweichendes, Außerordentliches empfinden.

Man ist geneigt, Nationen mit Mischkultur als geistig unfruchtbar zu betrachten. Auf den ersten Blick scheinen die Verhältnisse einem recht zu geben. Was speziell unser Land anbetrifft, so hat Batty Weber in seinen oben erwähnten Ausführungen Erschöpfendes darüber gesagt. Zunächst ist Luxemburg nicht geistig unfruchtbar, denn es hat noch immer zu bestimmten Zeiten die geeigneten Persönlichkeiten hervorgebracht, die ihm damals not taten. Wenn es bis dahin kaum in die Literatur und Kunst eingetreten ist, so hängt das zusammen mit der wirklichen Armut des Landes vor der Auffindung der Eisenerze. Oder kann man von einem Lande verlangen, es solle geistige Luxusbedürfnisse befriedigen, ehe das tägliche Brot auf seinem Tische steht? Ferner hängt das zusammen mit der Kleinheit unserer Verhältnisse. Wir, die im Ganzen so viel Einwohner (etwa eine viertel Million) haben, wie eine mittelmäßige deutsche Stadt, dürfen darauf verzichten, im geistigen Leben der Nationen eine Rolle zu spielen, die in der von andern verlangten Bedeutung eine pathologische Hypertrophie, ein schädliches Mißverhältnis sein müßte.

In anderer Hinsicht gewinnen wir durch die Tatsache unserer Mischkultur eine um so stärkere Genußfähigkeit. Ich rede nicht von rein künstlerischem Genießen, obwohl sich die Differenzierung hier auffälliger zeigt; ich rede besonders von dem Genuß, den der Mensch dem Menschen als Individuum und Gemeinschaft gegenüber hat. Die drohende Gefahr ist hier der Dilettantismus; nur darf man fragen, ob der Dilettantismus nicht vielleicht das Gegenteil einer Gefahr, ob er von höherem kulturellem Standpunkt aus nicht ein mindestens relativer Wert ist.

Man gibt sich einer Täuschung hin, wenn man glaubt, das Luxemburger Volkstum sei als solches von sogenannter Mischkultur unberührt und der Gebildete allein zeige das interessante aber nicht immer erfreuliche Phänomen eines Hin- und Herpendelns zwischen ursprünglichem germanischem Volkstum und heterogenen romanisch-germanischen Bildungszuschüssen. Das luxemburgische Volkstum ist vielmehr in seinen primitivsten Äußerungen ein seltsames Gemisch von Romanentum und deutscher Haltung; die bis zur Respektlosigkeit gehende Nüchternheit in allen Dingen, die über das Erwerbsleben hinausgehen, ist sicherlich kein deutsches Erbe. Anderseits hat der Luxemburger als solcher viel zu wenig Freude am ästhetischen Rhythmus des Lebens und Genießens, am schönen Schein, um als Gallier genommen zu werden. In der geistigen Inzucht, die kleinen Ländern mit kleinen Städten eigentümlich ist, gelangten einige nebensächliche Eigenschaften des autochthonen Luxemburgers zu einer solchen zufälligen Ausbildung, daß man sich hüten muß, auffallende Gebärden zu verallgemeinern; der Reservefonds von Volkstum blieb trotzdem eindringlich genug.

Abgesehen von dem starren Festhalten an religiösen Traditionen, das in der Landbevölkerung zu konstatieren ist, kann der Luxemburger als vollendeter Gegensatz des Idealisten gelten. Die Bevölkerung ist durchschnittlich intelligent, und so sicher diese Intelligenz ohne leeres Pathos ist, so sicher ist sie auch ohne die Großzügigkeit, die nebst unsern beiden großen Nachbarnationen die meisten andern Völker haben. Der Charakter des Luxemburgers nähert sich am entschiedensten dem des Belgiers, und zwar mehr dem des wallonischen als dem des vlämischen Belgiers. So fällt bei uns selten das zynische Wort: „Was kauf ich mir dafür?", aber der entsprechende Gedanke regelt das Handeln. Nichts setzt sich in Luxemburg schwerer durch als geistige Werte, und die unter ihnen, die in andern Ländern gang und gäbe, einfache Voraussetzung oder Folge eines gesteigerten Daseins sind, können für uns meist noch als fremde Güter gelten. In diesem kuriosen Lande sind alle Elitenaturen von vornherein im Nachteil, weil sie sich als Fremdkörper fühlen und um so häufiger und rauher angestoßen werden, je empfindlicher sie sind. Was können sie anders tun, als sich möglichst enge zusammenschließen und ihre isolierte Stellung nach außen vertuschen?

Der höher entwickelte Luxemburger, d. h. derjenige, welcher seine Stammesqualitäten mit fremden, mit französischen oder deutschen Wassern begoß, und so aus den starken, gesunden Wurzeln sich als eigentümliche Menschenpflanze hervorzuheben versuchte, fühlt sich — ein eigenartiges und schlimmes Schauspiel — im eigenen Lande als Entwurzelter. Und dieser Zustand ist so gut wie aussichtslos, weil nur starke Persönlichkeiten es vermögen, nach einer Flucht in fremde Lande mehr zu werden als bloß wiederum Entwurzelte, diesmal Deracinés im Auslande.

Speziell den Deutschen, die hierzulande mit der Stadt- und Landbevölkerung in engere Fühlung geraten, fallen zwei Attitüden des Luxemburgers besonders auf: seine vollendete Gleichgültigkeit in bezug auf alles das, was man Patriotismus nennt, und sein starker Sinn für die Rechte des Individuums, sein unbeirrbares, im Innerlichen und Äußerlichen gleichermaßen intensives demokratisches Empfinden. Was den Patriotismus anbetrifft, so will ich nicht insinuieren, als gehe den Bewohnern dieses Landes die eigentliche Wertschätzung ihrer nationalen Unabhängigkeit ab; aber es bleibt bestehen, daß der Luxemburger vor allem das materielle Wohlsein als Resultat des nationalen Zusammenschlusses sieht und daß darüber hinaus nichts ihn interessiert, was in andern Ländern als national und patriotisch gilt. Es klingt wunderlich, wenn ein Fremder drei gute, für das Land eingenommene Luxemburger vor sich sieht, von denen der eine in der politischen Zugehörigkeit zu Frankreich das Endziel aller Wünsche sieht, während der zweite zu den Nachbarn jenseits der Mosel hinüberblinzelt und der dritte das Heil des Ländchens in einer Verbindung mit Belgien sehen würde. Und doch ist dem so, und man braucht keinen Sack Salz im Lande verzehrt zu haben, um über diese Gemütslage klar zu werden. Das alles hängt wahrscheinlich davon ab, daß dem Luxemburger die Schule

des Patriotismus, das Militär, fehlt, während seine ausgesprochene Gleichgültigkeit gegen alles, was mit der Monarchie und der Dynastie zusammenhängt, eher auf das oben festgestellte starke demokratische Empfinden zurückzuführen ist. Denn dieses besteht, und es ist so stark, daß der Deutsche es, besonders in den Beziehungen der niederen Kreise zu den leitenden, als direkt respektlos empfindet. Der Luxemburger empfindet diese Eigenschaft — und darin ist er meines Ermessens für seine Verhältnisse ganz richtig orientiert — als Qualität und nicht als sozial-ethisches Manko, wenn er sich auch zumeist über die tieferen Ursächlichkeiten, die hier zugrunde liegen, täuscht.

* * *

In allem, was Luxemburg zurückhält, ist ein gleicher Kern, seine Kleinheit. Es ist dem Luxemburger nicht gegeben, sich als Glied eines Riesenorganismus zu fühlen, in einem Lande zu leben, wo man das Arbeiten der Welthirne, die man Großstädte nennt, wie im eigenen Blute spürt, wo man sich sättigen kann, wenn man Hunger hat. Und doch muß man annehmen, daß wir mehr aufbringen könnten, wenn wir uns einmal selbst gefunden haben. Kultur haben wir nicht, weil wir noch kein Kulturbewußtsein haben. Kultur ist Rhythmik in den höchsten geistigen wie auch in den niedersten Lebensäußerungen, Kultur ist organische Entwicklung, Wissen um sich selbst, tägliche Bereicherung zum Zwecke täglicher Verschwendung. Daß wir aber nie Kultur haben können, kann kein Mensch behaupten, denn keiner und auch nicht wir selbst kennen unsere Kräfte. Wir haben z. B. eine Bedingung: Tradition, denn wenn wir zueinander reden, verstehen wir uns. Nur eine Kulturbasis haben wir nicht, weil wir um alles herumfliegen und nicht den Mut haben, uns in einem Reiche dauernd niederzulassen, um das andere desto sicherer geistig zu erobern. Aber ist zur Kultur eine Kulturbasis nötig? Zur Entwicklung schöpferischer Menschen ist sie vielleicht nicht zu umgehen, aber muß man ein schöpferischer Mensch sein, um Kultur zu haben? Ich glaube, man muß vor allem zu genießen und einfach, reich zu leben verstehen. Wir Mischlinge haben hierzu mindestens ebensoviel Möglichkeiten als reinrassige Menschen und leisten an Genuß schon täglich Unberechenbares. Wir lesen gleichmäßig Verse von Verlaine und solche von Dehmel und keine ihrer Arten und Unarten entgeht uns. So haben wir viel gesunde Anlage zur Kritik und sind wie geschaffen, vielseitige behende Aufnehmer zu werden. Franz Clement.

Ein Problem der Porträtkunst.*

Beim Porträt hat das Gegenständliche den Primat. Schon darum, weil das menschliche Antlitz unter allen empirischen Objekten das für die Kunst bedeutungsvollste ist, denn sein direkter Beitrag zum Gehalt des Werkes kann größer sein als der irgend welches andern Objektes. Das menschliche Antlitz erscheint uns durch die physiognomische Gewöhnung als eine sinnliche Spiegelung des Seelischen; wir sehen hier das Psychische genau so unmittelbar, wie wir etwa in der perspektivischen Raumdarstellung die Tiefe erfassen. Aber auch ist es Absicht des Porträts, das Gegenständliche in den Vordergrund zu stellen. Denn es will — und das gerade macht es erst zum Porträt — einen individuell bestimmten Menschen schildern, wie er tatsächlich ist. Die Absicht auf Ähnlichkeit ist dem Porträt wesentlich. Ein Künstler kann anknüpfend an ein individuelles Gesicht ein Werk schaffen, das auch ohne Ähnlichkeit ästhetisch wertvoll ist; aber nur wenn Ähnlichkeit beabsichtigt und erreicht wird, ist es ein Porträt.

Das Verhältnis des Künstlers zum Gegenständlichen ist daher beim Bildnis exzeptionell. Sonst entnimmt er der Wirklichkeit, was er brauchen kann, und es macht ihm keine Not, ob es so, wie er es malt, Existenz hat oder nicht. Hier aber bindet ihn ein Stück Wirklichkeit; er soll es darstellen, wie es ist; und er ist gebunden durch alle Zufälligkeiten des Tatsächlichen. Und es bindet ihn um so mehr, weil es den Anspruch erhebt, das Ganze seines Werkes auszumachen. Der Porträtkünstler soll das Bild eines individuellen Menschen geben, seiner körperlichen und seelischen Beschaffenheit und nichts hineinfügen, das nicht dieses Menschen eigen wäre.

Nun soll es aber doch auch ein Kunstwerk sein, und dazu wird mehr erfordert als bloße Ähnlichkeit. Es genügt auch nicht, daß etwa noch hinzukommt ein geschmackvolles Arrangieren und wohlgefällige Aufteilung der Bildfläche. Das Dekorative hängt nur äußerlich mit der Kunst zusammen, als Mittel, den Beschauer anzulocken und festzuhalten; der Wohlklang der Form gibt keinen ästhetischen Selbstwert und ist niemals ausreichend. Soll das Porträt Kunstwerk sein, hohe Kunst, so wird verlangt eine Erhebung des Objektiven auf die Stufe des Metaphysischen. Denn das fanden wir als Kennzeichen der Kunst, wenn sie mehr sein will als ein Schmuck oder eine Unterhaltung müßiger Stunden.

Diese Erhebung ins Metaphysische wird bei den meisten Kunstwerken bewirkt durch die Eigensprache der Form. In der Musik schon darum, weil hier die Schilderung eines Gegenständlichen fehlt. Darum bleibt in der Musik das Metaphysische ungegenständlich, doch unverkennbar die Nähe einer höhern Wirklichkeit anzeigend. Bietet aber das Kunstwerk ein Gegenständliches dar, geeignet den Formengehalt in sich aufzunehmen, so wird das Metaphysische inkorporiert. Das geschieht schon bei Landschaftsbildern; es geschieht leichter noch bei Darstellung eines Menschlichen, und wird beim Bildnis, das den Menschen zur Hauptsache und eigentlich zum Ganzen des Werkes macht, unvermeidlich sein. Der ganze Formengehalt eines Porträts wird eingelegt werden in die Psyche des Dargestellten, als Substanz oder als momentanes Erlebnis, hinzutretend zu dem, was schon durch das Physiognomische gegeben war. So ist begreiflich, wie der Künstler durch seine Formensprache das Bildnis auf die Stufe des Metaphysischen

* Aus einer Philosophie der Kunst von Broder Christiansen, verlegt bei Claus & Feddersen, Hanau. Siehe die Besprechung am Schluß des Heftes.

heben könnte. Aber nun entsteht die Frage: wie ist damit vereinbar die eigentliche Absicht des Porträts, einen individuellen Menschen in seiner tatsächlichen Sonderart zu schildern und nichts zu geben, was nicht dessen eigen wäre? Das Porträt soll ähnlich sein und darf nichts Fremdes unterschieben. Bedeutet es nicht eine Fälschung, wenn durch Formgehalt etwas dem Seelenleben eingefügt wird, was über dessen Faktizität hinausliegt?

Denn es wird nur selten geschehen, daß die zu schildernde Persönlichkeit im Leben als eine Verkörperung des Metaphysischen sichtbar wird. Van Eyck soll die biedern Stifter eines Altars malen, Dürer die Honoratioren der Stadt oder ein paar Kaiser, Velasquez die Leute des Hofes. Was ist an diesen Heroisches zu finden? Es sind Alltagsmenschen mit Alltagsgesichtern.

So ist die Frage: wie das Postulat der Porträt-Ähnlichkeit mit dem Postulat des Metaphysischen vereinbar ist. Wie kann ein Werk seinem Gehalte nach auf der Stufe Beethovenscher Musik stehen und dabei nichts weiter sein als die simple, naturtreue Schilderung eines Alltagsmenschen, da doch beim Porträt unvermeidlich der ganze Gehalt, den etwa die Formen bringen, vergegenständlicht und in die Psyche des Dargestellten hineingelegt, also ihm zugeeignet wird? — Die Vereinigung dieser scheinbar unvereinbaren Postulate gelingt dadurch, daß wir im Menschen, gegeben durch die sittlich-heroische Triebanlage, die Möglichkeit einer metaphysischen Erhebung finden; die sich vielleicht selten, vielleicht nie realisiert hat, die also vielleicht garnicht beigetragen hat zum merkbaren Habitus des Individuums, die aber doch ihm auch nicht widerstreiten kann: die Möglichkeit, einzutauchen in eine andere Wirklichkeit. Es kommt Einigen ganz plötzlich, mitten in der Arbeit der gewohnten Dinge, daß ihre Gedanken an das Metaphysische rühren, und sie sehen ihr alltagsgewohntes Leben wie etwas in der Ferne liegen. Oder es kommt ihnen für einen Moment die Wandlung, wenn sie einem Freund ins Auge blicken, oder wenn sie Zeugen einer guten Tat werden. Dieser Möglichkeit haben sich die Meister des Porträts zu allen Zeiten mit der Treffsicherheit ihres künstlerischen Instinktes bemächtigt. Sie begnügen sich nicht, ein Stück seelischer Wirklichkeit in seiner charakteristischen Sonderart abzukonterfeien, sondern sie haben zur Aufgabe genommen, die individuelle Psyche zu schildern in dem Moment, wo das Metaphysische sie überkommt: wie gestaltet sich in diesem Individuum solches Erlebnis? Es handelt sich vielleicht um einen Menschen, der nur den Alltag kennt, oder der Künstler findet ihn nur in solchen Stimmungen: da muß er imstande sein, ihn von innen heraus zu gestalten. Er muß in seiner Phantasie schöpferisch jene Möglichkeit sich vollenden lassen, er muß die Vision haben dieses besondern Individuums, wie es sein würde in seiner metaphysischen Stunde. Konkret gesprochen: der Porträtkünstler muß, unbeschadet aller individuellen Eigentümlichkeiten seines Vorbildes, diesem den physiognomischen Ausdruck der Wirklichkeitsferne, der Entrücktheit, des Sichverlierens aus dem Empirischen geben. Es ist ein ganz bestimmter Ausdruck, der bei jedem auftreten könnte; nur würde er bei jedem sich anders einpassen. So bleibt der Künstler innerhalb der vorgeschriebenen Ähnlichkeitsgrenze, denn er überschreitet nicht die Möglichkeiten der gegebenen Individualität; und anderseits bringt doch jener physiognomische Zug die Motivierung für die Einlegung eines höheren Gehaltes; der Künstler darf nun durch die Sprache seiner Formen ein Metaphysisches hinzufügen, denn es ist motiviert als der überempirische Wirklichkeitsgedanke, an welchen das Individuum sich verliert. Der höhere Gehalt wird ein inneres Schauen. Ist dir nicht aufgefallen, daß die Bildniswerke unserer größten Meister, von Dürer, Eyck und Tizian an zu Runge, Leibl, Feuerbach und Thoma, daß alle, wie sehr sie auch jede individuelle Sonderheit betonen, doch ein Gemeinsames haben, als seien die Dargestellten miteinander verwandt und anderer Art als Menschen sonst? Achtest du aber darauf genauer, so bemerkst du, daß es ihr Blick ist, von dem sie eine Ähnlichkeit empfangen: die gleiche Selbstvergessenheit des Blickes und wie er auf eine Ferne steht oder ins Innere sich zurückwendet. Bei einigen ist es wohl, als ob der Blick gerade dich suchte; doch tritt du vor sie hin, so bleibt er nicht bei dir, und du fühlst, daß du, in deiner empirischen Existenz, ihm nicht Widerstand bist und Grenze: und wie er über dich hinaus weitergeht, als reichte er hinaus in eine Gegenwart jenseit des Lebens, die uns andern verborgen ist.

Broder Christiansen.

Der Nachwuchs.*

Etwa 1400 Gemälde bieten sich zum Kaufe an: Wer will mich haben? Etwa 500 Maler und Malerinnen warten ihres Schicksals. Einige von ihnen können warten, andere brauchen nicht zu warten, sehr viele warten mit Begier. Hier ist kein Syndikat, das den Umfang der Produktion regelt. Für den, der sehen kann, schaut der Kampf ums Dasein aus hundert Rahmen heraus. Man sieht ihn an der Stoffauswahl, am Spezialistentum, an dem ganzen Bildungsniveau der Bilder. Hier, wo neben wenigen Aristokraten der Kunst zahllose Kleinmeister ihren Fleiß zur Schau stellen, kann man gerade den Typus dieser Sorte von Kunstbetrieb verstehen lernen. Soll man sagen, daß man viel Schlechtes sieht? Das wäre falsch! Man sieht, daß ein gewisses tüchtiges Maß von Können weit verbreitet ist. Aber es fehlt dabei an Menschen, die aus dem Vollen schöpfen. Wo sollen sie auch in so großer Zahl herkommen? An sich schon ist wirkliches Gestaltungsvermögen nicht allzureichlich ausgestreut. Man kann recht nett beobachten und wiedergeben und doch keine hinreichend markante Persönlichkeit sein, die ganz von selber aus dem Beobachteten Schöpfungen macht. Aber selbst da, wo mehr vorhanden ist als die Eigenschaften eines guten Schülers, fehlt in zahllosen Fällen die Größe der eigenen Lebensführung. Ein Künstler ohne Geld

* Aus „Form und Farbe" (Buchverlag der „Hilfe").

muß fabelhaft begabt sein, wenn aus ihm etwas Rechtes werden soll, denn mit dem Geld fehlt ihm die Möglichkeit der Ausweitung seines eigenen Wesens. Er sieht zu wenig, um die Wände seiner Phantasie zu füllen, lernt zu wenig, um großer Ideen fähig zu sein, erlebt zu wenig, um täglich über sich selbst herausgehoben zu werden. Ihn trifft kein Vorwurf, wenn er nichts anderes malt als Alltagsdinge, denn er kann nichts aus sich heraussetzen, was nicht vorher in ihm wachsen konnte. Mit einer Romreise ist es nicht getan, mit Galeriestudien auch nicht, es fehlt das Leben voll Inhalt. Die ganze Kunstgeschichte lehrt, daß der hohe Erfolg in allen Künsten nur denen beschieden war, die eine eigene neue Weltanschauung gewannen oder tiefbewegendes Leid in ihrem Seelenleben durchmachten oder durch schwere Konflikte siegreich hindurchgingen. Nur eine große Person mit einem klar gewordenen Ich kann über das Mittelmaß herausragen. Die Entstehung des großen Ich ist aber in kleinen und gedrückten Verhältnissen doppelt schwer. Was tut also ein Maler, der sich nicht ausleben konnte? Er überlegt, womit andere ihre Erfolge erzielt haben, und wird zum Nachahmer. Er benutzt einen glücklichen Griff, den man einmal hatte, und wird zum Spezialisten. Da malt der eine ewig Bauernmädchen, und der andere alte Burgen und der dritte Strandbilder. Warum auch nicht? Es muß das alles geben! Aber freilich, solche Menge guten Willens und anerkennenswerter Schulung versammelt zu sehen, wirkt doch wehmütig. Trifft man ein solches Bild irgendwo im Zimmer, dann kann man seine Freude an ihm haben, denn da wirkt es wie ein guter herzlich gemeinter Gruß vom Land, vom Gebirge, von der See. Im Zimmer vergleicht man nicht. Aber hier, auf dem großen Bazar, werden alle relativen Einzelwerte durch die Masse entwertet. Der Besucher weiß schließlich nicht mehr, was er gesehen hat, und behält nur den Eindruck, daß viel, massenhaft viel produziert wird. Wer wird es kaufen?

Friedrich Naumann.

Drei Gedichte von Leo Sternberg.*

Das Sterbezimmer.

Ins Sterbezimmer eines großen Bildners,
wo sich die unvollendeten Entwürfe
des Meisters finden, trat ich ehrfurchtsvoll:
Inmitten welker Lorbeerkränze hingen
auf Schieferplatten rasche Kreideskizzen
(der Umriß erster blasser Schöpferträume);
Modelle, die der Funke des Genies
nicht mehr erwecken durfte aus dem Urschlaf
der unbefreiten Form, umgaben mich;
und auf dem Tischrondell auf Zeichenbogen
noch sah ich die vom Tode abgebrochnen
zuletzt versuchten Wege des Gedankens . . .
— — — — — — — — — — — — — —
Und ich erblickte mich im Geiste selbst
am Arbeitstische stehn, so wie ich oft
dastand und niedersah auf eine Flut
von losen Blättern, halbbeschrieben, voll
Notizen, hingekritzelter
Gedankengänge vorbehaltnen Schaffens,
formlosen Stoffes, in der ersten Ordnung
siegenden Lebens, der Erweckung nah,
Runen und Siegel fernrer, tiefrer Schau —
die Seelen einer ganzen Welt von Werken!

Wir sterben alle so. Der Arbeit viel
ist für den Wachenden, scheint auch der Welt
Gehalt von den Jahrtausenden gesammelt
und der im Recht, der sagte, dagewesen
sei alles. Nichts ist dagewesen! Wieder
und wieder deckt der rote Feuerschein
des ersten Sehens aus gewohntem Dunkel
das Wunder einer neuen Tiefe auf,
und eine andre wieder jedem Auge!
Getan ist abgetan; wie vieles kommt!
Wer kann den Reichtum eines Augenblicks
erobern? Wieviel läßt er aus! Wieviel
vom nächsten! Wenn er hier und da
nur ein Erleben aus dem Dunkel hält,
nur eine Fordrung meistert! Tausend Arme
und tausend Jahre Zeit und tausendmal
mehr Kraft — und dennoch müßten wir die Werkstatt
unaufgeräumt, in unbewältigter
Aufgabenfülle Wirrewarr verlassen,
den Kopf noch voll von allerjüngsten Plänen,
die niemand ahnt.

Das Unsichtbare.

Da war ein Strom, den wolltest du zeigen.
Aber Nebel bedeckte die Niederung.
Du standest am Fenster und sankst in Schweigen:
Du sahst den Strom und seinen Schwung
und — mußtest schweigen.

Da war eine Seele, die wollte sich zeigen.
Aber es hüllte sie Dämmerung.
Ich kam beredt und ging in Schweigen:
Ich fühlte die Seele und ihren Schwung
und — mußte schweigen.

Der Verliebte.

Ich geh mit der Sehnsucht schlafen;
ich steh mit der Sehnsucht auf.
Geflügelte Scharen schweben
mir nach und mir vorauf.

Ich gehe in einer Wolke
von Liebesgöttern hin —
ich weiß nicht, ob ich ihr König
oder ihr Sklave bin.

* Aus den „Neuen Gedichten" (Cottasche Buchhandlung, Stuttgart).

Die Stadt im Festesschmuck.

Eine Fußwanderung hatte mich vor wenigen Sonntagen nach Cleve gebracht. Die „sagenumwobene" alte deutsche Stadt, in der einstmals die Nachkommen des Schwanenritters Lohengrin als Reichsgrafen von Cleve residierten, ist in der letzten Zeit von fahrenden Schreibern, wie man das Wort „Journalisten" ins Altdeutsche rückübersetzen kann, oft „entdeckt" und gefeiert worden. Die Lage des Städtchens, das über drei Hügeln sich aufbaut, ist wirklich herrlich. Von der Höhe der Schwanenburg, in der einst Elsa von Brabant, Deutschlands Dido, gattenlos eines Knäbleins genas, und wo jetzt in nach Akten riechenden landgerichtlichen Räumen das Recht fabriziert wird, hat man den besten Blick. Unter einem liegt die alte Stadt mit ihren roten spitzgiebeligen Dächern und gedrehten Schornsteinen, aus denen der Rauch sich kräuselt, an den Abhängen des größten Waldes in den Rheinlanden, des Reichswaldes. Auf der andern Seite schaut man in die fruchtbare Tiefebene des Rheintales bis nach Calcar und Xanten, zwei nicht minder als Nürnberg preisenswerten Städten hinab. Auf den grünen Wiesen liegen die bunten Kühe. Das Korn auf den Feldern drunten ist schon geschnitten und steht in braunen Garben auf den Stoppelfeldern herum oder wird auf knarrenden Leiterwagen eingefahren.

Das Städtchen im Innern mit seinen krummen, oft ansteigenden grau gepflasterten Straßen, seinen manchen alten Häusern mit ihren Kranengiebeln muß einen echt teutschen schönen Eindruck machen. Hin und wieder drängen sich ein paar Patrizierhäuser im Empirestil gehalten mit breiter Fassade und Spiegelchen, „Spiönchen" genannt, an fast allen Fenstern unten wie oben, schon mit holländischer „Deftigkeit" hervor und die zahlreichen geteilten Rautenscheiben erinnern daran, daß drei Stunden weiter bei Nimwegen das Reich Wilhelmintjens beginnt. Ein Gang durch dieses alte Städtchen bis zum vom kurbrandenburgischen Statthalter Moritz von Oranien-Siegen erbauten Prinzenhof, in dem Marlborough und Prinz Eugen weiland geschlafen haben, wird jeden deutschen Mann interessieren und ergötzen.

Wie aber sah die Stadt Cleve, „das goldene Herzchen von Deutschland", wie die Holländer sie gerne nennen, an jenem Sonntag aus? Zu Ehren der 300jährigen Vereinigung der Grafschaft Cleve mit Brandenburg-Preußen prangte die Stadt im Festschmuck. Der Kaiser und die Kaiserin wurden am Montag darauf zur Feier dieses Ereignisses erwartet. Wer die Ausschmückung der Stadt sah und dann die Augen schloß und sich vorzustellen versuchte, wie dagegen die ungeschmückte Stadt aussehen und wirken könnte, der mußte so schnell wie möglich von dannen eilen. Schon am Bahnhof Cleve-Tiergarten weit vor der Stadt, wo das Kaiserpaar ankam und nach Nimwegen wieder abfahren sollte, fing der Unfug an:

Man denke sich an einem wunderbaren uralten Buchenabhang, dem vom Großen Kurfürsten zu Ehren seines „geliebten zweiten Potsdams" sogenannten Tiergarten, die herrlichsten Park- und Waldanlagen, die es wohl in Deutschland gibt. Prächtige hundertjährige Platanen- und Lindenalleen führen an einer hübschen altmodischen Trinkhalle aus den vierziger Jahren des ottocento, an der und an deren Säuerling sich Goethe ergötzt hätte, entlang zur Stadt. Gibt es wohl etwas Schöneres, Eigentümlicheres für unser Land als eine Reihe mächtiger alter Bäume, in deren grünem Schatten die grauschwarze Landstraße im kühlen Morgen sich hinzieht? Ist diese unsere Natur im vollsten Sommerschmuck für unsere Augen nicht schön genug?

Den Bürgern und der Obrigkeit von Cleve offenbar nicht. Denn man hatte zwischen die grünen Baumriesen lange, rohgeschnittene, weißbestrichene Stangen aufgestellt und unter der Blätterpracht der Allee Girlanden aus roten Papierrosen aufgespannt. So häßlich war dieses schöne Stück Natur aufgeputzt und verunziert. Mit diesem billigen papiernen Kram wagte man alte Alleen, die Friedrich der Große hatte pflanzen lassen, zu „verschönern"! Über eine Viertelstunde lang mußte unser Monarch unter diesem geschmacklosen Kirmeskram einherfahren, statt seine Augen an dem lebendigen Grün der Bäume erfreuen zu können! Nicht einmal den Boden unter ihm hatte man gelassen, wie er ist. Gelber Sand war überall auf die Straße gestreut und so die Landschaft um ihre letzte Farbenwirkung und alle Valeurs gebracht. Ja, selbst die Nadelhölzer im Park, Seltenheiten und Sehenswürdigkeiten ihrer Arten, hohe Taxus- und Zypressenbäume schienen in ihrem dunklen feierlichen Grün den maßlosen Patrioten nicht wirksam genug, sondern bekamen rote Papierblumen gleichsam als Orden zwischen ihre Nadeln gesteckt.

Durch den üblichen Triumphbogen aus schwarz-weiß-rotem Schärpentuch, der keine Woche überdauern würde — solche Ehrungen haben nur Zweck, wenn sie wie einst in Rom aus Stein möglichst „für die Ewigkeit" errichtet werden — geht es in die Stadt hinein. Alle Häuser sind auf dieser schreiend bunten via triumphalis mit Fahnen, Fähnchen und Girlanden geschmückt, und diese allgemeine Uniformierung, die jedem Haus seine Eigenart nimmt, wirkt auf die Dauer entsetzlich langweilig. Überall bis in den Kern der Stadt ewig das gleiche „farbenprächtige Bild", wie das Klischeewort dafür lautet. Da im Mittelpunkt an der Kreuzung der beiden Hauptstraßenzüge der Clou der Ausschmückung, das Kaiserzelt. Ha! Ein Baldachin aus dem gleichen billigen Kattun wie der Ehrenbogen, über die Straße gespannt. Verdorrte Pflanzenwedel wie aus einem alten Makartbukett genommen nicken von oben herunter. Das Ganze eine Meneliks unwürdige Herrichtung, vierhundert Jahre nach Albrecht Dürer in Deutschland kaum glaublich. Straßauf straßab zeigen die Häuser die nämliche mit Fahnen, Wimpeln, Papierschmuck und Kränzen aufgeklebte Jahrmarktsfratze. Nicht einmal eine einheitliche Wirkung bei der Ausschmückung eines Straßenzugs etwa durch eine gleichmäßige Dekorierung mit Tannengrün ist versucht worden. Ein Haus sucht nur das andere durch Buntheit und Überladung mit Fahnen zu überbieten. Nirgends ist die Silhouette eines Hauses rein zu sehen, zeigt eine Straße ihr im Laufe der Jahrhunderte gewordenes echtes Profil. Die ganze alte Stadt Lohengrins hat ihren schönen germanischen Charakter verloren und sieht nun aus wie ein Potemkinsches Dorf.

Glaubt man wirklich dem Kaiser und seiner Frau mit diesem ohne Geschmack und ohne Ordnung zusammengehäuften Kirmeskram imponieren zu können? Dieser Barbarismus, der für ganze zwei Stunden — länger weilte der Kaiser nicht in Cleve — aufgetrieben worden ist, kostet in unsern armen versteuerten und verteuerten Zeiten immerhin eine große Summe Geldes. Wem zum Wohle? Dem Kaiser sicherlich nicht. Den kann und wird es nicht freuen, alle Städte in seinem Reiche, die er besucht, in gleichem scheußlichem Feiergewand zu finden, dergestalt, daß Cleve nicht anders aussieht wie Insterburg oder Gelsenkirchen oder Dortmund oder Tangermünde. Im Interesse ihrer Stadt, die ein eigenes Gesicht hat, im Lauf der Jahrhunderte bekommen hat wie ein Mensch, sollten die Behörden nicht eine solche Verunzierung dieser ihrer Stadt zulassen. Was muß ein Monarch von Leuten denken, die das Pflaster ihrer Straßen mit Sand zuschütten, die die Giebel ihrer Häuser mit bunten Lappen verhängen, die den Charakter der Stadt, in der sie wohnen, verwüsten, wenn er kommt? Ja, die sogar unserm Herrgott in die Schöpfung hineinpfuschen und die Alleen, die er wachsen ließ, mit rohem Holz und Papier schöner machen wollen. Ist das nicht eine schlechte Faschingsgesinnung, eines großen Volkes ebenso wie seines Kaisers unwert! Unsere alten Städte brauchen sich des Antlitzes, das sie haben, nicht zu schämen, und so wohl auch die Enkel, die in ihnen hausen, nicht des Stolzes auf ihre Stadt und der Freude an ihrer Heimat, wie sie eben ist und durch sie und ihre Väter geworden ist. Nur mit Schaudern werde ich in Zukunft lesen können: „Die ganze Stadt prangte im Festesschmuck".

Herbert Eulenberg.

Die Bahnbrecher des Impressionismus.

Der Impressionismus hat seine Jugend längst hinter sich; er blickt bald auf ein halbes Jahrhundert zurück. Es ist in unserer schnellebigen Zeit ein einzigartiges Phänomen, daß eine künstlerische Bewegung ein solches Alter erreicht. Man erinnere sich, wieviel Richtungen in dieser Epoche auftauchten und untergingen, wieviel Namen auf den Schild gehoben wurden, die längst vergessen sind. Noch in den achtziger Jahren, als die Impressionisten bereits auf dem Wege waren, sich durchzusetzen, wurde bei uns die Historien- und Anekdotenmalerei widerspruchslos als „die" Kunst hingenommen. Und selbst vor einem Jahrzehnt noch war es in Deutschland ein Vorrecht weniger, ein Kunstwerk auf Grund seiner künstlerischen Qualitäten zu genießen. Das ist inzwischen besser geworden. Man weiß heute ein Gemälde wegen seiner koloristischen Qualitäten, wegen seines „air ambiant" zu schätzen. Aber welche Mühe hat es gekostet, bis wir so weit waren! Welche Mühe, bis der biedere Bourgeois einsah, daß alle Würdigkeit des dargestellten Gegenstandes ein schlecht gemaltes Bild, eine schlecht gemeißelte Statue nicht zum

Kunstwerk mache. Bis er erkannte, daß die sogenannte „Armeleutemalerei" nur in seiner Einbildung existiere, weil die Kunst andere Aufgaben hat, als ethische und soziale Probleme zu lösen, ja, daß ein Bild den allergleichgültigsten Inhalt haben und dennoch eine sehr bedeutende Kunstschöpfung sein könne. Welche Mühe aber erst, bis er sich überzeugen ließ, daß es nicht nur eine zeichnerische, sondern auch eine malerische Malerei gäbe. Die Bekehrung ist noch so neuen Datums, daß man sich nicht gern daran erinnern läßt.

Später wird man sich den Kopf zerbrechen, warum diese Kunst, die in ihrer wissenschaftlichen Einfachheit und Sachlichkeit der klarste Ausdruck unseres eisernen Zeitalters ist, derart zu kämpfen hatte, bis sie durchdrang. Daß die Periode des tiefsten Verfalles sich nicht sogleich zu der Höhe der geläuterten Kunstauffassung eines Marées erhob, darf nicht wundernehmen. Daß man aber den Impressionismus, die aus der neuen Kultur destillierte Kunst ablehnen konnte, ist eine schwer erklärliche Tatsache. So stark war die Abneigung der Zeit gegen das ihr Wesensverwandte, daß der Impressionismus, der künstlerischen Bedeutung seiner Werke zum Trotz, sich überhaupt nicht durchgesetzt hätte, wären ihm nicht begeisterte Verfechter erstanden.

An ihrer Spitze steht Zola, der in den ersten Anfängen der neuen Kunst entschieden, wenn auch erfolglos, für Manet eintrat.[1] Ihm folgten Duranty[2], Enault[3], Fénéon[4], Lecomte[5], vor allem aber Théodore Duret, der treueste Gefolgsmann der Impressionisten[6]. In Deutschland haben Karl Neumann[7], Hugo v. Tschudi und Max Liebermann[8] der neuen Kunst den Boden geebnet. Muther[9] ordnet die Impressionisten zwar richtig in den historischen Zusammenhang ein, geht aber über eine oberflächliche Charakterisierung ihres Schaffens nicht hinaus. Ihr eigentlicher Bahnbrecher in Deutschland ist Meier-Graefe.[10]

Duret und Meier-Graefe sind die beiden unermüdlichsten Verteidiger der Impressionisten in Frankreich und Deutschland. So nahe sie sich indes in ihren Erfolgen kommen, so verschieden sind doch ihre Wege. Duret geht völlig in seinem Gegenstand auf. Er vermeidet jede Vergleichung, jeden Versuch, seinen Helden in einen größeren Zusammenhang hineinzustellen. Jeder steht für sich da und wirkt durch sich selbst. So ist im ersten Bande Manet behandelt, so im zweiten Pissarro, Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morizot und Guillaumin. Er gibt keine Geschichte, sondern Geschichten. Seine Kapitel haben den Charakter referierender Memoiren, aber sie geben wenig Aufschluß über das künstlerische Wesen und die Entwicklung des Impressionismus. Wir erfahren, wann die Künstler zu malen begannen, mit wem sie in Berührung traten, wo sie malten und wo sie ausstellten, wir erfahren sogar sehr genau, und unterstützt von trefflichen Abbildungen, was sie malten. Aber damit hat es sein Bewenden. „In der Geschichte muß man sich an Daten halten", sagt Duret einmal. Man kann ihm kein höheres Lob spenden, als durch das Zugeständnis, daß man stets auf seine exakten Arbeiten zurückgreifen muß. Es sei zur Kennzeichnung seiner Methode ein Auszug seines Kapitels über Cézanne hierhergesetzt. Cézanne ist 1839 in Aix geboren, Sohn eines wohlhabenden Bankiers. 1853 kommt er in das Collége in Aix, lernt hier Zola kennen, studiert zuerst Rechtswissenschaft, geht aber dann zur Malerei über. Arbeitet an der Académie Suisse. Gerät unter den Einfluß von Delacroix und Courbet. Beginnt als Romantiker. Wird durch Zola 1866 zu Manet geführt. Malt von nun an hell. Stellt 1874 mit den Impressionisten aus, später überhaupt nicht mehr. Verachtet die Menge. Sein Ziel: Stoffcharakterisierung und Kolorit. Zum Schlusse eine Anekdote. Wie „le Kaiser" die Nationalgalerie besichtigt, läßt Tschudi die übrigen Impressionisten an den Wänden; Cézanne versteckt er.

Im Gegensatze zu Duret gibt Meier-Graefe, zumal in seinem neuesten Werke, keine Traktate, sondern das, was man treffend nur mit dem französischen Wort Essai bezeichnet. Wenig Daten, wenig Tatsachen, aber meisterliche Stilanalysen und sogar mehr: er versucht aus der Analyse heraus zur Synthese, zur Entwicklungsgeschichte zu gelangen. Was ihn vor allem von Duret unterscheidet, ist die Weite des Horizontes. Man betrachte seinen Essai über Cézanne. Erst, wie in Wallensteins Lager, der Eindruck des Helden auf die Zeitgenossen: Manet konnte nicht zeichnen, das war abgemacht; immerhin, man ahnte, was er hätte machen können, wenn ihm die schmerzlich vermißte Gabe verliehen gewesen wäre. Cézanne aber konnte nicht nur nichts, er bildete sich gar noch etwas auf den Mangel ein. Manet malte häßliche Weiber. Cézanne aber malte überhaupt nicht mehr Frauen, sondern Bilderrätsel. Er war verrückt. Nach dieser Einführung eine objektive Schilderung Cézannes mit wenigen Strichen. Dann die Analyse seines Stiles im einzelnen: Kompliziertheit der Wirkung bei äußerster Einfachheit der Mittel; stärkster Naturalismus und zugleich stärkste Stilisierung. Farben und Tondifferenzen sind ihm alles. Er schafft eine auf das Äußerste reduzierte Form für malerische Werte der Natur. Er verbindet diese starke koloristische Qualität mit einer außergewöhnlichen stofflichen Charakteristik, bleibt indes dabei ganz flächig und wirkt infolgedessen außerordentlich dekorativ. Es folgen geistreiche Parallelen mit Tintoretto und Theotocopuli, und zum Schluß die wichtigsten Daten.

Es kann kein Zweifel sein, daß Meier-Graefe die soliden Arbeiten Durets auf das glücklichste ergänzt. Beide geben ein vortreffliches Rohmaterial für die künftige Forschung, die aus größerer Entfernung und darum vielleicht etwas kühler die Dinge beurteilen wird. Steht auch der Impressionismus heute auf der Höhe seines Ruhmes, es mehren sich die Anzeichen einer gesunden Weiterentwicklung der Malerei, die zwar niemals die Natur vernachlässigen darf, doch von der Zufälligkeit des Naturalismus weiterdringen muß zu bewußter künstlerischer Gestaltung.

Dr. Julius Baum.

[1] Zolas erste Kritiken im Evénement, 1866, erschienen 1878, um eine wertvolle Studie über Manet bereichert, unter dem Titel „Mes haines".

[2] Duranty: La nouvelle peinture. Paris, Denth, 1876.

[3] Enault: Une révolution artistique. Paris 1880.

[4] Fénéon: Les Impressionistes en 1886. Paris 1886.

[5] Lecomte: L'art impressioniste. Paris 1892.

[6] Durets zahlreiche ältere Studien sind in die beiden Bücher „Histoire d'Edouard Manet" (Paris, Floury, 1902) und „Histoire des peintres Impressionistes", Paris, Floury, 1906) verarbeitet. Von dem zweiten Werke erschien soeben bei Bruno Cassirer in Berlin eine mit vorzüglichen Originalradierungen und Gravüren versehene deutsche Ausgabe mit dem Titel „Impressionisten".

[7] Neumann: „Von moderner Malerei", zuerst in den Preuß. Jahrbüchern 1889, später im „Kampf um die Neue Kunst", Berlin 1896.

[8] v. Tschudi: „Manet", Liebermann: „Degas", zuerst im Pan, später selbständig bei Cassirer.

[9] Muther: Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert, II. München 1893.

[10] Meier-Graefes kleineren Abhandlungen folgten 1902 sein Büchlein „Edouard Manet und sein Kreis" (Berlin, Bard), 1903 „Moderner Impressionismus" (Berlin, Bard), 1904 die „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst" (Stuttgart, Hoffmann), 1906 die „Impressionisten" (München, Piper).

Heimatkünstlerisches

bieten drei Werke in gleicher Absicht an, indem sie Abbildungen von Altertümern der Bau- und Möbelkunst geben, mehr aus lokalem Stolz, der sich in angestammter Liebe des Heimatlichen freut, als aus der kritischen Betrachtung, die das Bedeutende und Schöne dem Unbedeutenden absondert.

Am meisten befangen in dieser Liebe bleiben F. W. Bredt und K. Reiche in ihrem Heft vom „Mobiliar bergischer Bürgerhäuser aus der Zeit von 1700–1830" (Verlag von L. Schwann, Düsseldorf). Seitdem in unserer Zeitschrift (Januar 1903) die erste Anregung gegeben wurde, im bergischen Bürgerhaus ein wertvolles Vorbild zu sehen, ist die bergische Baukunst um 1800 zu einer Art von Berühmtheit gekommen, die sich in zahlreichen Publikationen kundgibt. Es lag nahe, die bergischen Möbel jener Zeit auch einmal auf ihren besonderen Wert anzusehen; die genannten Herausgeber benutzten die Gelegenheit der Jahrhundertfeier 1908 in Barmen, um die besten Stücke aus Privatbesitz in einer Ausstellung des Barmer Kunstvereins zu zeigen. Nun geben sie in einer gut ausgestatteten Publikation eine Auswahl, deren Sorgfalt umsomehr anerkannt werden muß, als zu allen Tafeln (im Ganzen 31) genaue Erläuterungen, namentlich Herkunft und Besitzer betreffend, beigesteuert sind. Ein Nachweis, daß die Stücke tatsächlich auch bergische Arbeiten waren, kann selten gegeben werden; was teilweise dafür spricht, ist eine gewisse Unbeholfenheit, wodurch sich manches Stück als eine kleinhandwerkerliche Nachahmung bekannter Typen darstellt. Im Ganzen wird dadurch bestätigt, daß es eine besondere Tischlerkunst, die der damaligen Baukunst irgendwie entspräche, im Bergischen nicht gegeben hat. Dadurch ist der kunsthistorische wie vorbildliche

Wert der Sammlung natürlich sehr beschränkt; einige Dinge, wie der Schrank auf Tafel XI z. B., sind sogar Entartungen, die dem Jugendstil kaum nachstehen. Fast möchte man die liebevolle und sorgfältige Arbeit der Herausgeber bedauern, wenn die treue Heimatliebe der Publikation nicht doch einen lokalen Wert gemütlicher Art gäbe.

Günstiger scheint sich die Sammlung von Josef Kleesattel in die allgemeine Betrachtung einzustellen: „Alt-Düsseldorf im Bild". Wie man weiß, entwickelt sich aus der lieblich-bescheidenen Kunst- und Gartenstadt am Niederrhein fast auf amerikanische Weise die Großstadt der rheinisch-westfälischen Industrie, der nach und nach die meisten Bauten aus der guten alten Zeit geopfert werden müssen. Es ist darum löblich im lokalen Sinn, daß wenigstens in Abbildungen die guten Formen ihrer Erscheinung den Kindern der Stadt bewahrt bleiben. Kleesattel hat mit Emsigkeit in 107 Aufnahmen alles gesammelt, was den heimatliebenden Kunstfreund irgendwie im Bild interessieren könnte; die Aufnahmen sind sehr geschickt gemacht und in guten Drucken wiedergegeben. Aber auch hier zeigt sich das meiste in durchschnittlichen Formen gebildet, deren Erhaltung für die allgemeine Betrachtung kaum bedeutend ist und denen irgend ein vorbildlicher Wert nicht zugesprochen werden kann. Trotzdem sollte jeder Düsseldorfer das Buch besitzen als Erinnerung an die Zeiten Düsseldorfs, da es im geistigen Leben ebenso ein Mittelpunkt war wie heute in der Industrie.

Die dritte Pubikation (Verlag W. Kick, Stuttgart) gibt sich von vornherein allgemeiner, indem sie „Alte Städtebilder aus Schwaben" in drei Bänden zu je 20 Tafeln umfaßt. Das ist der Schatz eines ganzen Landes an historischer Baukunst, und ohne Zweifel wird manches Stück abgebildet, das überall Beachtung verdient. Aber auch hier wiederholen sich die bekannten Formen viel zu sehr, um das Werk im Ganzen über das heimatkünstlerische Interesse hinauszuheben, sodaß man den Herausgebern W. Kick und J. Baum ihre Mühe nicht ganz verdanken kann. Einzelheiten wie die schönen Wirtshausschilder (Tafel 6) oder die prachtvollen Torgitter (Tafel 17) gehören zu den Ruhmesstücken deutscher Handwerkskunst überhaupt, anderes wie die Türen auf Tafel 8 dagegen ist so geringwertig, daß man die Aufnahme nicht begreift.

Will man solche Sammlungen als Zeichen der Zeit betrachten, ergibt sich daraus ein Eifer für die bürgerliche Baukunst vergangener Zeiten und eine Liebe zur Heimat, an der man sich ebenso freuen muß, wie man die Befürchtung nicht los wird, daß sie den überall erwachten Sinn für die Aufgaben unserer eigenen Zeit doch wieder zurücklenken könnten auf Vergangenes, mit dessen Nachahmung uns nicht mehr gedient sein kann. S.

Eine Philosophie der Kunst

wird immer in Gefahr sein, mit ihren Untersuchungen von den Großwerken der Kunst auszugehen und dadurch eine Art Philosophie der Kunstgeschichte zu werden, wie es das berühmte Buch von Taine tatsächlich ist. Nietzsches „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" hat gezeigt, daß selbst das Genie hierbei nur zu Hypothesen gelangen kann, deren schwankender Grund auch dem Bewunderer seiner kühnen Gedankengänge beunruhigend im Bewußtsein bleibt. Und nichts hat mich stärker berührt in der „Philosophie der Kunst" von Broder Christiansen,* die ich hier anzeigen will, als die Vermutung, daß der Zeitstil einer Kunst viel mehr einem Komplementärbedürfnis als den Trieben der Zeit selber entsprechen könne; sodaß die Kunst ihrer Zeit zwar einen Spiegel vorhalte, aber einen, in dem sich ihr Bild durch den Gegensatz ergänzt. Damit ständen alle historischen Untersuchungen der Kunstwirkung auf dem zweideutigsten Boden, indem wir aus dem Zeitstil durchaus nicht unbedingt auf den Zeitcharakter schließen könnten, entweder der Kunst zuliebe aus ihr eine falsche Anschauung der Zeit gewönnen oder aus der genauen Kenntnis einer Zeit (wer aber will die ohne die Kunstwerke dieser Zeit verbürgen?) zu einer zweifelhaften Anschauung ihrer Kunst kämen.

Dadurch scheint mir das Buch von Christiansen so vortrefflich, daß es eine Bearbeitung der künstlerischen Begriffe vollkommen unhistorisch vornimmt und ihre Anwendung nur auf die Probleme unserer Zeit versucht, wo zu ihrer Prüfung das historische Wissen — das im exakten Sinn garnicht vorhanden sein kann — nicht bemüht wird. Ob es im Ganzen für die gegenwärtige Ästhetik etwas bedeutet, kann ich nicht beurteilen; wohl aber kann ich sagen, daß es im Einzelnen eine bessere Verdeutlichung der Kunst-Phänomene gibt, als ich sie bisher gefunden habe. Wie es die Autonomie der ästhetischen Werke entwickelt und daraufhin Kultur und Bildung unterscheidet (Bildung als die Summe gelernter Wertungen und im Grunde feindlich zur Kultur, die auf dem originellen Wachstum der Empfindungen und Wertungen steht); wie es hinter dem Gegenstand des Kunstwerkes einen Stimmungseindruck als ästhetisches Objekt aufweist und die Wirkung der Kunst als ein in Spannung und Lösung sich vollziehendes Scheinleben unserer Triebe erklärt, sodaß gewissermaßen der Einzelne im Kunstwerk sich selber auf eine unwirkliche Art dennoch wirklich erlebt: alles das ist kühl und kaltblütig dargestellt. Und wenn man sich auch im zweiten Teil des Werkes, wo es die Anwendung auf Fragen unserer Zeit z. B. den Impressionismus versucht, nicht immer in Übereinstimmung mit ihm befindet, und wenn es tatsächlich hierin auch viel von seiner kühlen Ruhe verliert: so liest man doch das Buch fast in einer Art Spannung bis zu Ende.

Dazu hilft freilich seine Sprache, die im ersten Eindruck schwerfällig ist, nachher aber durch die Behauptung ihrer Eigenheiten angenehm und männlich wirkt. Hier und da zur Prägnanz des Schlagworts gesteigert, verblüfft sie oft durch den Einblick in kunsttechnische Dinge (was nicht im Sinn von Materialtechnik gemeint ist). Wenn es ein Erstlingswerk ist — und das scheint es — kündigt sich hier vielleicht ein Kopf höheren Ranges an: einer, der kühler als ein Dichter zu denken und lebendiger als meisthin ein Denker sich auszudrücken weiß; weniger ein kritisches Temperament als ein kühler Logiker, der keinen Zustand bessern oder tadeln, sondern ihn nur klarlegen will, also ein geborener Philosoph.

Warum ich das Buch an dieser Stelle empfehle? Weil ich es für einen Vorzug hielte, wenn alle, die über Kunst urteilen, sich mit den Grundbegriffen an der Hand eines eindringlichen Führers auseinandergesetzt hätten. Schon allein seine Darstellung unserer gegenwärtigen Kunstverhältnisse als eines Bildungszustandes — also der Kunst feindlich — würde manchen Brustton der Überzeugung verschwinden lassen. Der gesunde Menschenverstand und das natürliche Gefühl sind wertvolle Dinge, die anerkannten Werte zu schätzen und zu genießen; sie reichen nicht aus, um den wachsenden Dingen der Gegenwart standzuhalten. Nichts muß uns trotzdem ferner stehen, als die Pflege ästhetischer Spitzfindigkeiten; aber bevor die Worte und Urteile sich einstellen, müßten zuvor doch die Begriffe ein wenig mehr gefestigt sein, als in unseren Zeiten einer demolierten Bildung. Hierzu kann dieses vortreffliche Buch Jedem helfen, der einmal acht Abende für seine acht Kapitel aufwenden kann. Ob es wirklich eine Philosophie der Kunst ist, weiß ich nicht: wohl aber, daß es aus einem ungewöhnlich tiefen Verständnis künstlerischer Dinge geschrieben wurde. S.

* Philosophie der Kunst. (Verlag Claus & Feddersen, Hanau 1909.)

Zwei Sprachunfälle.

„Seitliches Hinauslehnen aus dem Wageninnern, oder von den Plattformen ist der Gefahr wegen strengstens verboten": das muß ich fast täglich in einem Wagen der elektrischen Bahn lesen; aber die Eisenbahnverwaltung in Preußen schreibt: „Um sofortiges Halten des Zuges zu veranlassen, ist in Fällen dringender Gefahr an dem im Seitengang befindlichen mit Notbremse bezeichneten Handgriffe zu ziehen". Was denken sich beide Verwaltungen — vom Sprachgefühl ganz abgesehen — von der Fassungskraft des gemeinen Lesers? Ob solch ein Bauer aus der Eifel, wenn ers nicht schon weiß, in einer einstündigen Fahrt herausbekommt, was diese Anschriften ihm sagen sollen? Dabei rühmen wir uns doch sonst einer militärischen Erziehung und sind an ein knappes Kommando gewöhnt. Warum stehen beide Sätze da: um mit ihrem Kanzleipapierdeutsch die Verwaltung „schadenersatzunpflichtig" zu machen, oder um ein solches Kommando zu geben? Der erste Satz würde dann lauten: „Nicht hinauslehnen, weil gefährlich!" der andere: „Notbremse im Seitengang!" Oder ist sonst ein Geheimnis dabei, das einem einfachen Gemüt verborgen bleiben muß? S.

Verantwortlich: Wilhelm Schäfer, Verlag der Rheinlande G. m. b. H. Druck A. Bagel, Düsseldorf. Papier: J. W. Zanders, B.-Gladbach.
Alle für die Redaktion bestimmten Sendungen sind an den Herausgeber W. Schäfer, Vallendar, erbeten.
Für unverlangte Manuskripte und Rezensionsexemplare wird keine Verpflichtung übernommen.

Robert Hoffmann:
Bach im Winter.

Robert Hoffmann: Arosa.

Robert Hoffmann.

In seiner „Philosophie der Kunst" unterscheidet Broder Christiansen die zeichnende und malende Kunst drastisch so, daß er alles gezeichnet nennt, wo der Untergrund als Fläche bestehen bleibt und mitwirkt (bei der Zeichnung wie beim Fresko), und gemalt, wo der Untergrund mit dem künstlerischen Mittel bedeckt und statt der Fläche die Illusion der Raumtiefe versucht wird. Wer die abgebildete Brückenlandschaft von Robert Hoffmann etwa mit einer der bekannten Alpenlandschaften von Hans Thoma vergleicht, wird diesen Unterschied auch noch vor Augen haben, obwohl beides mit dem Pinsel gemalte Bilder sind: bei Thoma eine klare Zeichnung farbig ausgefüllt, hier ein Nebeneinander, ein Mosaik farbiger Flecke, das den harten zeichnerischen Umriß vermeidet und alles in eine flockige Weichheit auflöst. Dort wird das Hintereinander der landschaftlichen Erscheinung nebeneinander auf der Fläche ausgebreitet (gleichsam ein Naturausschnitt im Herbarium), hier wird der Blick durch die Schrägstellung der Brücke nach links und die widersprechende Richtung der Berglehne nach rechts absichtlich in eine Raumtiefe hineingezogen.

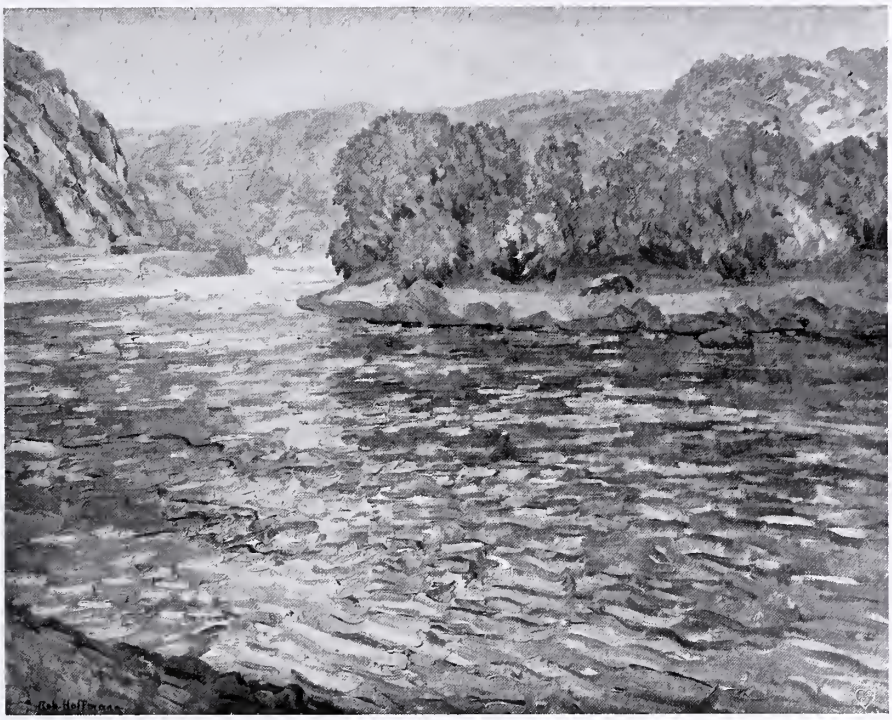
Und um gleich einen Mangel an diesem Brückenbild und darin ein Gesetz anzudeuten: dadurch, daß an den Steinbögen und im Wasser die Pinselstriche — wenigstens in der Abbildung — zu deutlich aufgestrichene Farbe bleiben, wird das Gefühl der Raumtiefe wieder aufgehoben und unserm Gefühl die mit Öl bemalte Leinwandfläche zum Bewußtsein gebracht. Das besagt: auch ein gemaltes Bild kann trotzdem wieder zeichnerisch und Flächendekoration werden, wenn das Mosaik seiner Farben zu sehr Selbstzweck und teppichartig wird. Mit dieser Begriffsfeststellung wären dann die sogenannten

Robert Hoffmann: Vom Rhein.

Neo-Impressionisten ebenso wie etwa Dill und die Dachauer den zeichnerischen und dekorativen Künsten zuzuweisen, also im strengen Sinn keine Maler.

Solche Unterscheidungen wären für die praktische Kunstpflege überflüssig, wenn nicht gerade Werke von künstlerischer Reinheit und Sicherheit der Mittel beim Publikum den meisten Anstoß fänden. Leibl wurde um seiner malerischen Haltung willen bei uns noch lange nicht verstanden, als ihm die Pariser schon längst die goldene Medaille gegeben hatten. Eins der malerischsten Werke seiner Hand, der alte Pallenberg, stand jahrelang im Keller, weil es gerade wegen seiner breiten Malerei weder dem Besteller noch sonst jemand in Köln gefiel. Und daß sich die modernen Landschaften Trübners besonderer Beliebtheit beim Publikum erfreuten, obwohl sie Malereien höchster Art sind, wird niemand ernstlich behaupten wollen. Das ungeübte Auge ist stets gestört, wenn ihm das Mittel zu deutlich wird, weil es allein nach der Illusion des Gegenstandes verlangt. Es liebt die frühen „fein ausgeführten" Bilder von Franz Hals und ist erschrocken vor der hingehauenen Malerei seiner späteren Jahre. Es versteht den Maler in seiner Begeisterung für das Malerische nicht; es sieht nur unausgeführte Skizzen, wo der Kenner die rassige Malerei bewundert.

Hier ist jedoch zu sagen, daß die Maler selber, zum wenigsten in Deutschland, vielfach das Malerische mit dem Skizzenhaften verwechselten; die erste moderne Bravourmalerei in Deutschland mit ihrer Häufung geschmierter Farbenberge zeigte das Prinzip der Malerei höchst mißverstanden, und darin liegt z. B. das große Verdienst der Berliner Sezession, daß sie die modernen Franzosen als Muster guter Malerei immer wieder vorführten. Und wer den Malerfürstenmörder Meier-Gräfe nicht von hier aus versteht, daß er in der Böcklinschwärmerei die kaum gewonnene Anknüpfung ans gute Handwerk der Malerei gefährdet sah, muß ihn überhaupt für eine lästige Brummfliege halten. In diesem Sinn ist Liebermann tatsächlich der internationale Träger moderner malerischer Kultur in Deutschland, und abgesehen von seiner eigenen Meisterschaft einer der beiden geborenen Akademielehrer in Deutschland für Malerei im strengen Sinn.



Robert Hoffmann: Rheininsel.

Daß der andere Wilhelm Trübner ist, braucht kaum gesagt zu werden, auch daß er es in einer eigensinnigeren deutschen Art als jener ist. Er hat die malerische Weichheit Leibls, die sich bei den „Frauen in der Kirche" bis zur letzten Ausführung verdichtete und dem erstaunten Publikum alle Feinheiten der genauen Zeichnung — wie bei Holbein auch — als ein Nebenergebnis der Malerei im höchsten Sinne vorwies: er hat diese Weichheit in seiner handfesten Art für die moderne Hellmalerei gerettet, der sich Leibl bis zuletzt verschloß. Daß er weniger Schule macht als Liebermann und sich bis heute noch seiner Haut energisch wehren muß: liegt an der Festigkeit seiner Malerei, die fast schon Mosaik und teppichartig scheint und bei einer leichtfertigen Nachfolge leicht ganz ins Dekorative geraten kann, wie es bei den Malern der Münchener „Scholle" geschah.

Zu den Wenigen, die sich mit bescheidener Treue einer strengen Malerei im Sinne Trübners zugewandt haben und also seine Schüler genannt werden können, gehört Robert Hoffmann, der (in Stuttgart 1868 geboren) in Karlsruhe studierte und als Mitglied des Frankfurt-Cronberger Künstlerbundes neuerdings zu Camp am Rhein wohnt und malt, d. h. wenn er nicht wie meist auf Reisen ist.

Seit einigen Jahren malt er auch Rheinlandschaften, und die Auswahl unserer Abbildungen ist, mit einigen Ausnahmen, danach bestimmt. Daß und warum er nicht in hergebrachter Weise ihre Romantik malt, sondern malerische Motive in ihr sucht (wie etwa Trübner in Heidelberg oder an den oberbayrischen Seen auch dem Herkömmlichen ausweicht): das braucht nach den Vorbemerkungen nicht mehr ausgeführt zu werden. Nur das wäre vielleicht an dieser Stelle zu sagen, daß die klassische Rheinlandschaft zwar ihre eigenste Schönheit im ruhigen Fluß der edlen Berglinien hat und darin unmalerisch ist, daß aber ihre Winkel und Durchblicke auch für den Maler unerschöpflich sind. Dabei handelt es sich durchaus nicht um die berühmten „malerischen Ansichten" der alten Städte und Burgen, die weder zeichnerisch noch malerisch besonders reizvoll und meist nur theatralisch sind, sondern um die Inseln und Einblicke aus Seitentälern. Der Reisende, der die Uferberge wie ein

Wandelpanorama an sich vorüberziehen sieht, erblickt sie nicht; mehr schon der Kundige, der nach vorn oder hinten vom Schiff aus die Bergwände ineinander verschoben und das wechselnde Blau der Fernen im Wasser sich spiegeln sieht. Eigentümlich ist die Silberstimmung der Lüfte und der Schiefergrund, der das Grün der Landschaft fast überall durchdringt und eine Stimmung auf Grau und Silber gibt, darin die roten Töne fast völlig fehlen; weshalb am Mittelrhein ein rotes Ziegeldach stets unharmonisch wirkt und warum die Rheinberge im Winter schöner als im Sommer sind.

Seit Jahrzehnten einer allgemeinen Rheinverachtung unter den Malern ist Robert Hoffmann als der erste diesen Schönheiten mehr als mit gelegentlichen Skizzen nachgegangen. Vielleicht daß er, vom Oberrhein und Bodensee herkommend, noch zuviel Rosiges auf der Palette hatte für ihre graue Vornehmheit. Sodaß ihm z. B. das abgebildete Schwetzingen im roten Sandsteingrund vertrauter war. Doch schade, wenn er — wie verlautet — Camp am Rhein schon wieder verließe, und noch schader, wenn sein Beispiel keine Nachahmung fände, weil wir endlich auch unsere Rheinlandschaft gern in modernen Bildern ihrer theatralischen Romantik entkleidet und in ihrer malerischen Schönheit sähen. W. Gischler.

Robert Hoffmann: Stilleben unterm Christbaum.

Robert Hoffmann:
Blick gegen Boppard.

Robert Hoffmann:
Parksee.

Robert Hoffmann:
Schwetzinger Park.

Robert Hoffmann:
Die Brücke.

Neue Edelschmiedekunst.

Zu den Arbeiten von Professor Ernst Riegel in Darmstadt.

Indem ich im Geist betrachte, was mir von unserer modernen Kleinkunst im Lauf der letzten Jahre vor Augen kam, indem ich versuche, mir aus dem Besonderen der einzelnen Arbeiten ein Bild des allgemeinen Stands dieses Kunstzweigs am Baum des Handwerks zu formen, um dann wieder zu sehen, welchen Platz in diesem Gesamtbild Ernst Riegel einnehmen könnte, bemühe ich mich, das Eigenartige und Besondere seiner Arbeiten zu erkennen, um es mit einem Wort oder Satz umschließen zu können. Darüber sitze ich nun schon eine Weile ganz verzweifelt und finde es nicht. Niemals vor den wirklichen Gegenständen war ich im Zweifel, Riegels Hand in jedem Stück, in jeder Linie, in jeder Form unmittelbar zu sehen, und wenn das Auge auch nur flüchtig über die feinen, echt handwerklichen Gebilde hinstreifte. Nun aber, bei der rekapitulierenden Reflexion, mit einer Menge Material vor Augen, sodaß ich jeden Gegenstand auf Handgriff und Charakter nachprüfen kann, versagt die so sicher geglaubte Erkenntnis, und ich müßte diese erste Frage umgehen, wenn nicht plötzlich der Gedanke auftauchte und sich festsetzte, daß weder die gesuchte Eigenartigkeit noch Besonderheit das Charakteristische dieser Arbeiten ist. Sie sind, am Bild des Gesamtschaffens der Gegenwart verglichen, tatsächlich weder eigenartig noch besonders. Was sie so scharf charakterisiert, daß man bei leichter Betrachtung schon ihr Wesentliches zu erkennen glaubt, ist — so banal diese Substantivierung des Verbs auch klingen mag — ihr Charakter. Was sie auszeichnet, ist die allgemeine Selbstverständlichkeit ihrer Formen. Eigenart und Besonderheit im Handwerk (und sei es eine Kunst, und sei es mehr Kunst als Handwerk oder zur Kunst erhobenes Handwerk) sind doch vielleicht nichts anderes als ein liebenswürdiges Zeichen von Unreife. Ein „Stil", der der Selbstverständlichkeit entbehrt, ist eine Zuflucht des Nichtkönnens, und was wir als Stil in großen Werken oder Zeiten entdecken und so bezeichnen, ist wohl weiter nichts als das Gefühl, daß hier ein künstlerischer Charakter aus festgefügten, sicheren und im Wesen unwandelbaren Formen zu uns spricht.

Ich möchte mit den Begriffen Eigenartigkeit und Besonderheit im Gegensatz zu Charakter nicht mißverstanden werden. Für alles drei sagt man im nachlässigen Sprachgebrauch wohl auch Persönlichkeit. Dies Wort umgehe ich, indem ich von Charakter spreche, einem Begriff, der mir umso klarer und doch allgemeiner erscheint, als man ihn auf Schöpfer und Geschaffenes gleichzeitig anwenden und so Ding und Künstler in den für das Empfinden notwendigen harmonischen Zusammenhang bringen kann. Alfred Messels, des Architekten, Formen sind weder eigenartig noch besonderlich. Aber sie haben Charakter, zeugen vom künstlerischen Charakter ihres Schöpfers und werden dadurch für uns charakteristisch: wenn wir sie sehen, denken wir an Messel, werden seine Formen uns lebendig. Ernst Riegel besitzt ebensowenig wie Messel Eigenartigkeit und Besonderheit. Seine vegetabilischen Schmuckmotive, der Aufbau mancher seiner Geräte sind gewissermaßen traditionell, oder lassen doch den Griff in alten Reichtum (besonders der

Abb. 1. Grüne Nephritschale in Silberfassung. Im Besitz Sr. Kgl. Hoheit des Großherzogs von Hessen.

Renaissance) erkennen. Die animalischen Schmuckmotive (den Menschen mit eingeschlossen) entsprechen in ihrer Auffassung und Formulierung der modernen guten Münchener Plastikerschule; man kann sogar Namen nennen: Taschner, Wrba, Hahn. Selbst da, wo man, von erwähnten Einzelheiten abgesehen, doch im Ganzen einzelner Stücke dies Eigenartig-Besondere zu finden glaubt, lehrt ein Blick auf andere Gleichschaffende die Täuschung erkennen. Es gibt viele Künstler heute, die mehr oder weniger gute, meistens aber erfreuliche Edelschmiedearbeit und Kleinplastik verfertigen, deren Art der Riegelschen nicht als Besonderheit gegenübersteht, sondern mit ihr und anderen zusammen vielleicht erst eine Eigenart bildet.

Ich brauche jetzt nicht mehr zu sagen, daß ich mit obigem den Künstler nicht verkleinern wollte. Denn wenn man diesen letzten Gedanken auffaßt, muß man sich ganz plötzlich ja bewußt werden, daß, wenn dem so ist, dieser Zweig des modernen Kunsthandwerks etwas erreicht hat, das wir längst als ein Ziel ersehnen, von dem die Architektur und noch mehr die Möbeltischlerei sich nicht nur bedauerlich fern halten, sondern, wenn nicht der trübe Schein trügt, wieder mehr und mehr entfernen: ich meine das Ziel einer allgemeinen Eigenart, im Gegensatz zur besonderen. Besondere Eigenart kann nur hervortreten, wo der Durchschnitt schlecht ist. Die Eigenart einer „Branche" aber ist eine Gewähr für das

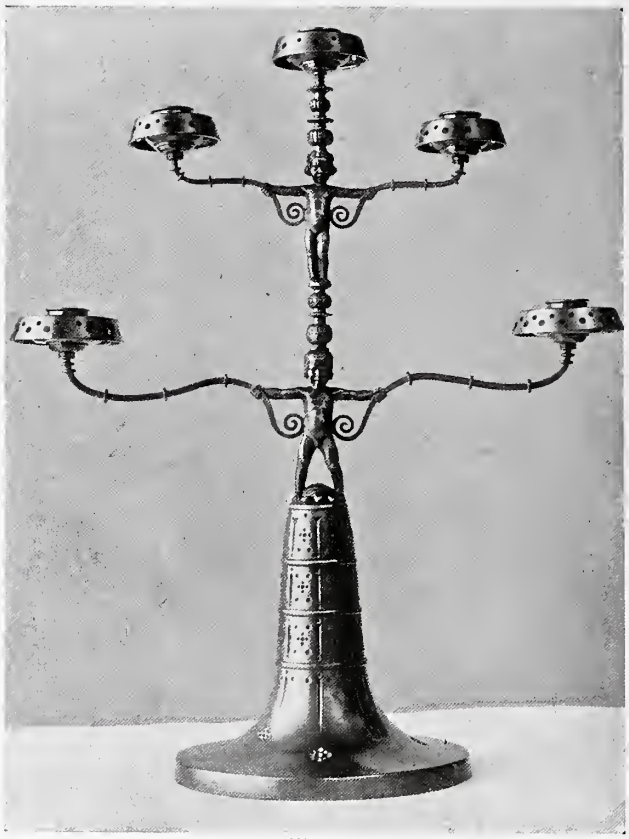


Abb 2. Messingleuchter.

Zusammenrücken vieler Einzelheiten zu einem epochalen Stil, in dem es keine persönlichen Stilunterschiede mehr gibt, sondern nur Nuancen. Diese Nuancen nannte ich vorher Charakter.

Jetzt gehe ich sogar so weit, meine Theorie nicht nur auf handwerkliche Kunst zu beschränken, sondern sie allgemein zu nehmen. Nicht nur allgemein künstlerisch, sondern gar allgemein menschlich. Ich bitte, an den plötzlichen Aufschwung der Aviatik zu denken. Zurzeit gibt es noch zahllose Typen (Stile) von Aeroplanen. Für uns sind ein Wright, ein Blériot, ein Latham noch ganz verschiedene Begriffe. Warten wir aber eine Zeit ab, in der ein allgemeiner Typus der Flugmaschine sich — wie in der Kunst aus ästhetischen — hier in der Technik aus praktischen Rücksichten entwickelt hat, dann wird auch der Begriff Aeroplan so feststehen, wie Fahrrad, bei dem es gleich ist, ob das Einzelobjekt aus dieser oder jener Fabrik stammt.

Nun habe ich scheinbar um den Künstler, dessen Arbeiten hier abgebildet sind, ein wenig herumgeredet und bin mit Allgemeinheiten gekommen, wo vielleicht besondere Erklärungen und Erläuterungen erwartet wurden. Aber ich bin der Überzeugung, so treffender das Wesentliche auch für diese Arbeiten gesagt zu haben als mit der Sprache eines Conférenziers. Die Abbildungen sind ja da. Und wenn auch eine noch so gute Photographie niemals den Eindruck der Wirklichkeit geben kann, besonders wo es

Abb. 3. Geschnittene Eisenkassette.

Abb. 4. Grüner Nephritbecher mit vergoldeter Silberfassung, besetzt mit roten und grünen Turmalinen. Im Besitz Sr. Königl. Hoheit des Großherzogs von Hessen.

Abb. 5. Weiße Nephritschale in vergoldeter Silberfassung, besetzt mit Smaragden und Amethysten.

Abb. 6. Pokal aus vergoldetem Silber.

wie hier so sehr auf Materialschönheit und Farbe ankommt, noch mehr ein Surrogat wären beschreibende Worte. Wer nicht einmal die Schönheit von Smaragden, Amethysten und Topasen, von Nephrit und Rosenquarz, Beryllen und Chrysoprasen sah, wer nicht weiß, was Emailleschmelz, Niellen und Tauschierungen bedeuten, dem bringen auch die glühendsten Worte es nicht vor Augen. Beschreibende Sprache ist eine arme Sprache, denn Erscheinungen sind für die Augen, nicht für die Ohren.

So möchte ich dem Beschauer überlassen, den Adel dieser Arbeiten, die früher wohl Edelschmiedewerk genannt wurden, jetzt aber in den häßlichen Sammelbegriff „Kunstgewerbe", von dem der noch häßlichere „Kunstgewerbler" abgeleitet wurde, gefaßt werden, selber zu erkennen und sich daran zu freuen. Aus allen spricht in der unbekümmerten Sicherheit des Formlichen wie des Handwerklichen Charakter. Weniger im stilistischen Sinne modern als die Arbeiten der Österreicher, sind sie doch in ihrer Modernität

Abb. 7. Vase aus vergoldetem Silber mit Amethysten, aufgelötetem Filigran und schwarzem Email.

unantastbar durch die Selbstverständlichkeit, mit der sie sich als das darstellen, was sie sind: Schmuckstücke zum Gebrauch. Sogar in jenem großen Jagdaufsatz, zu dem als Motiv das Horn eines Bergschafes verwendet wurde, ein Kunstwerk, dem Meisterstück eines Goldschmiedegesellen ähnlich, der mit wahrhaft naiver Freude all sein handwerkliches Können an allen möglichen Materialien zeigen will, sogar hier verleugnet sich trotz aller gefährlichen Spielerei nicht der Charakter. Die Wiener sind strenger in ihren Formen, skrupulöser im peinlichen Ausscheiden aller Motive, die eine unverdaute Tradition verraten könnten, aber dadurch auch gleichzeitig archaischer, unbeholfener bei aller Gewandtheit und Delikatesse. Wieder greife ich als Beispiel auf Messel: wie er nimmt Riegel unbekümmert Besitz vom Vergangenen, weit über den Begriff wahrhaftiger Überlieferung heraus. Denn er weiß, daß auch das Älteste in ihm und durch ihn neu wird, und braucht den Vorwurf nicht zu fürchten, er antiquiere. Wir haben in den letzten Jahren öfter Gelegenheit gehabt, alte Edelschmiedekunst zu sehen, und immer wieder hörte ich das bewundernde Staunen über die

Abb. 8. Jagdaufsatz in Gestalt eines Horns mit Bronzefuß, emailliert und mit Silber tauschiert. Stiefel aus Silber, nielliert, mit Filigran und Amethysten besetzt. Die am Horn aufgelöteten Silberstreifen nielliert. Fassung aus getriebenem Silber. Deckel aus Silber mit aufgelötetem Filigran und Weintopasen besetzt. Figur Silber, Haare nielliert. Bergschaf aus Bronze mit Feingold tauschiert und weißem Email eingeschmolzen, steht auf ungeschliffenem Amethyst mit aufgelötetem Silber. Sockel aus grauem Marmor.

Abb. 9. Abendmahlskanne aus vergoldetem Silber.

Vollendung dieser Kunst in jenen Zeiten. Demgegenüber drängt es mich zu sagen, was ich schon lange still empfunden habe, daß wir nämlich gerade auf diesem Gebiet getrost uns neben die im Dienst der Kirche stehende Metallkunst vom unbeholfen protzenden Mittelalter Karls des Großen bis in die Zeit der päpstlichen Renaissance hinein stellen können. Ich weiß, das ist viel gesagt und mag wie Überhebung erscheinen. Aber was staunen wir denn am meisten an bei jenen Prunkgeräten, die aus Schatzkammern alter Dome jetzt wiederholt ins Oberlicht der Kunstausstellungen kommen? Das durch die Jahrhunderte funkelnde Gold, an dem kein Stückchen Fläche ohne Schmuck blieb, den Strom verblaßter Edelsteine, die so in Fülle von dem Reichtum der Auftraggeber rühmen sollten, daß kaum Platz war, sie auf den Gegenständen wohlgeordnet anzubringen. Wir bestaunen die Hostienschreine und wissen nicht, ob uns die Ehrfurcht verwehren soll, vor dieser naiven Ungebundenheit des quellenden Schmucksinns zu lächeln. Auf der letzten Ausstellung für kirchliche Kunst in Düsseldorf waren vom Deutschen Werkbund, dessen Früchte so reich dem deutschen Handwerk und Gewerbe zufallen mögen wie seine Arbeit verdient und verheißt, nur wenige Kirchengeräte neuer Künstler ausgestellt worden, nicht aus Gold, sondern aus Messing, nicht mit Edelsteinen, sondern mit Halbblut besetzt. Diese wenigen schon, sah man sie nach den Vitrinen alter Kirchenkunst, wirkten so edel und ruhig schön auf das Auge, daß man den Stolz der Gegenwart verspürte. Man sehe sich die Becher von Riegel an, wie hier von jedem Zwang der Stiltheorie losgelöst sich überraschend schöne Formen entwickeln, über die hinaus der Schmucksinn eines reichen Könnens seine Ranken zieht. Haben wir nicht schönes Neues dem alten Schönen an die Seite zu setzen? Freilich sind wir gereift an Erfahrungen und handwerklichem Können. Aber daß nicht von diesem Brot allein die Kunst leben kann, haben traurige Jahrzehnte gezeigt. Sollen wir die Gegenwart bejammern? Es steckt genug Jammervolles in ihr, drum aber greift man freudig zu, wo eine Gelegenheit ist, das Herz mit Stolz und Genugtuung zu erfüllen. Hier finden wir sie.

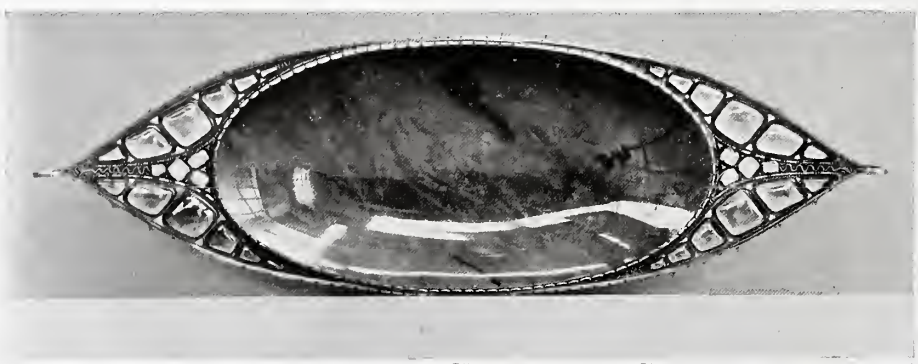
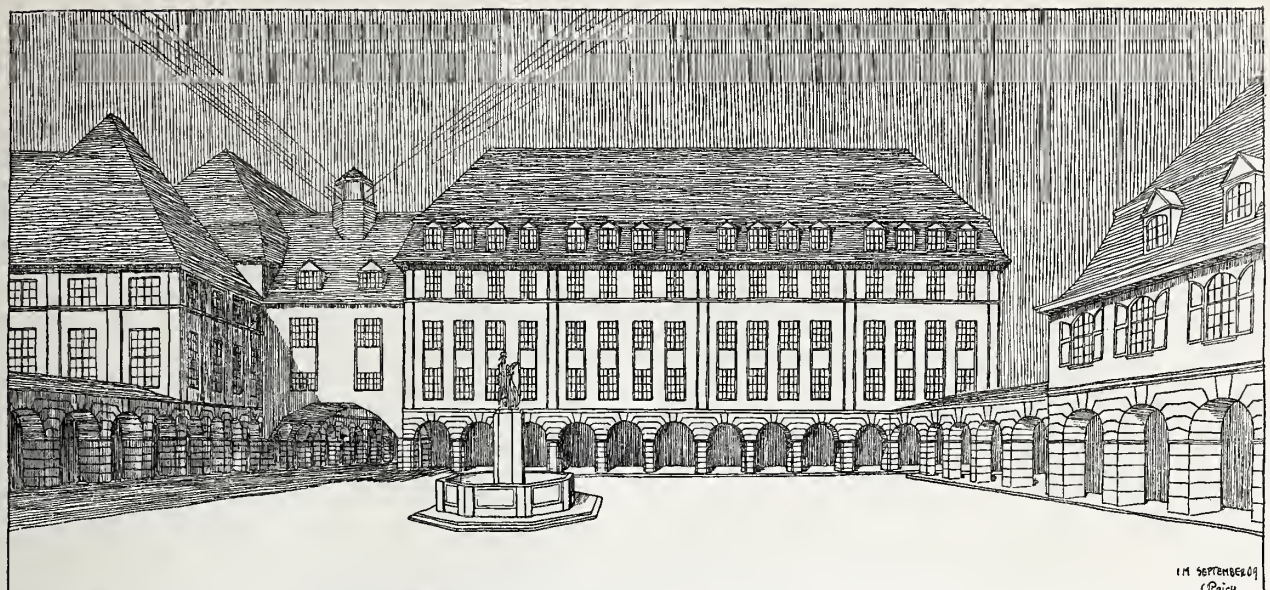


Abb. 10. Rosenquarzschale in vergoldeter Silberfassung mit Smaragden, Amethysten und aufgelötetem Filigran besetzt.

R. Schwerdtfeger.

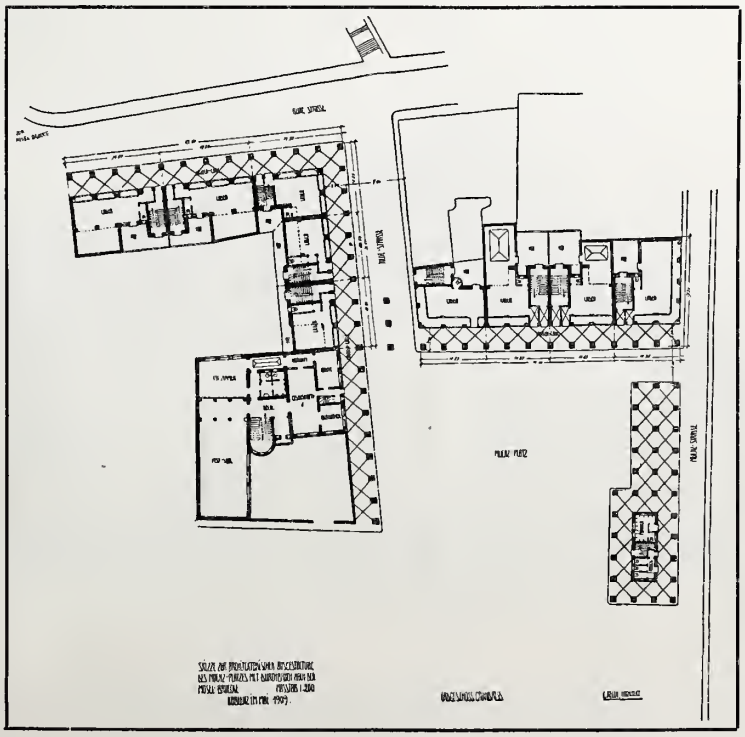


BEBAUUNG DES MÜNZPLATZES IN COBLENZ

Was machen wir mit unserer Altstadt?

In der Juninummer dieses Jahres brachten wir Abbildungen und Erläuterungen von Dr. J. Baum, den Neubau der Stuttgarter Altstadt betreffend. Obwohl dort reizvolle Häuser und malerische Straßenzüge abgerissen wurden, dachte niemand ernstlich an einen Widerspruch. Es war zu offenbar, daß diese malerischen Winkel im modernen Sinn unbewohnbar waren; und da schließlich die Häuser nicht wegen ihrer malerischen Ansicht sondern zum Wohnen da sind, hat man kurzen Prozeß mit den „Ruinen" gemacht, um „neues Leben" daraus „blühen" zu lassen. Da dieses neue Leben anmutig ist, denkt niemand mehr mit unstillbarer Wehmut an die alten Gassen zurück, jeder freut sich der neuen.

Es will mir scheinen, daß es auch an andern Orten vielmehr auf das Neue als auf das Alte ankommt. Wir sind nur so empfindlich geworden, weil das „neue Leben" der vergangenen Jahrzehnte nicht mit reellen Neubauten, sondern mit der abscheulichen Zement-Renaissance zu blühen versuchte. Da war uns schließlich jeder alte Kasten lieber, weil wir in einer letzten schwächlichen Aufwallung der Romantik das moderne Leben rettungslos mit Häßlichkeit behaftet sahen. Nun wir aber den Sturm der modernen Kunstbewegung erlebten und mit einer Art traumhafter Verwunderung erkennen, daß auch wir modernen Menschen etwas Schönes bauen, schmieden oder glasieren können, wenn wir nur den Mut zu uns selber haben: müssen wir auch mit der schwächlichen Verehrung des historischen Gerümpels aufhören.



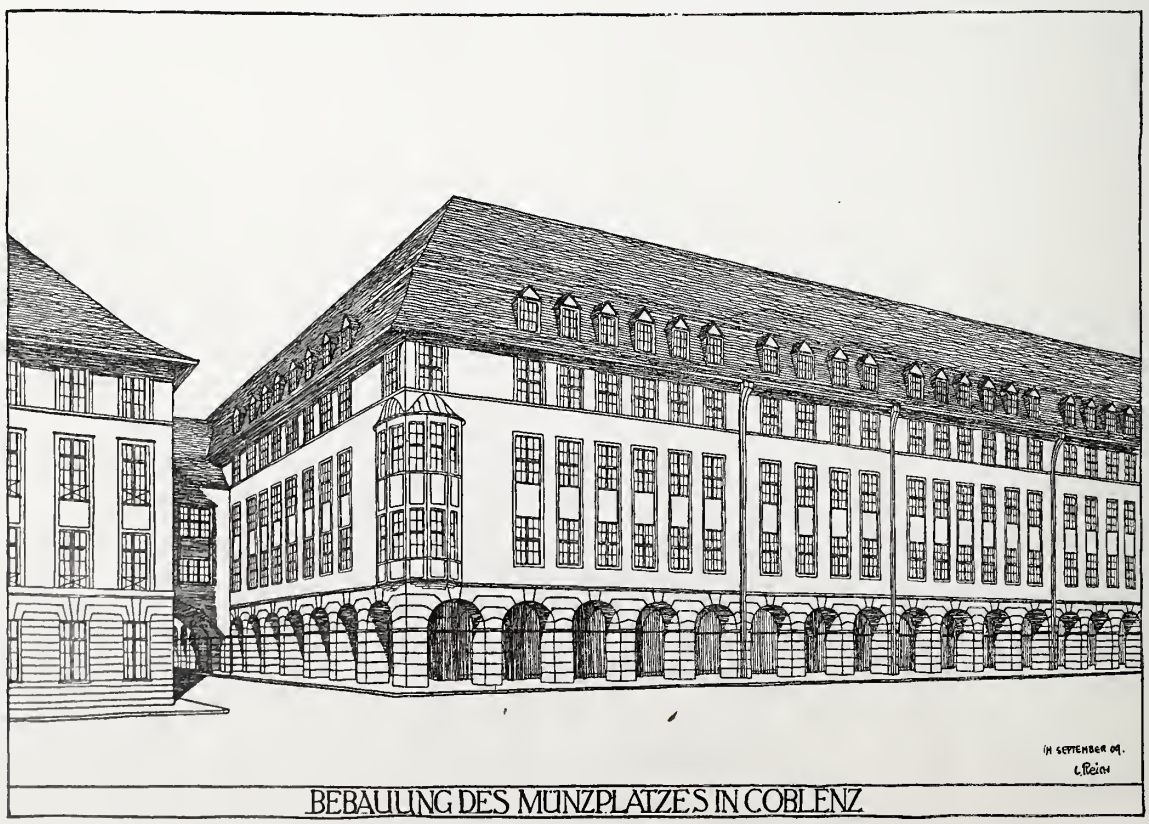
Ich kenne wenig Altstädte, die gute Wohnungen oder Geschäftsräume bieten; da sie aber meist auf zu teurem Boden stehen für ihren einzigen Zweck, als Sehenswürdigkeit der Fremdenindustrie zu dienen: wird unsere Zeit, wenn sie wirklich soviel Kräfte auslöst, wie es nun scheint, mit ihnen fertig werden müssen. Ihre einzige Verpflichtung wird sein, die alten Bauflächen ebenso schön (oder schöner) aber für die veränderten Verhältnisse brauchbar zu bebauen. Ob das möglich ist, bleibt vorläufig freilich die nicht unbegründete Zweifelfrage nicht nur ängstlicher Gemüter.

Da helfen alle Versicherungen nichts, solange nicht tatsächliche Beispiele vorgezeigt werden können.

Die neugebaute Altstadt in Stuttgart war eins, heute geben wir ein anderes aus Koblenz, das zwar erst Projekt ist, aber zur Ausführung gesichert scheint. Es ist von anderer Art, durch die grundsätzliche Veränderung der praktischen Verhältnisse. Während in Stuttgart der trauliche Charakter eines vom Verkehr abgeschiedenen Kleinbürgerviertels beibehalten wurde, will das Koblenzer Projekt aus einem demolierten Stadtteil ein belebtes Geschäftsviertel machen. Koblenz ist ursprünglich, wie man weiß, keine Rheinstadt, sondern lag mit seinem alten Stadtteil an der alten Moselbrücke, da wo der Verkehr von der Kölner Landstraße herüberkommt. Dieser Verkehr ist auch noch heute ein ungewöhnlicher, der sich durch den „Alten Graben" eng in die Stadt eindrängt. Das Projekt will ihn durch gute Geschäftshäuser auffangen und mit einem neuen Straßenzug direkt in die Stadt leiten.

Was an den beiden Ansichten (Abb. 1 u. 3) auffällt, ist die Laubenbildung, und hierüber muß wohl ein grundsätzliches Wort gesagt werden. Keiner wird sich dem Reiz dieser gedeckten Gänge verschließen; nur erhebt sich die praktische Frage: woher bekommen die Ladenräume ihr Tageslicht? Wer an die tiefen Dachshöhlen denkt, wie sie z. B. in Bern bestehen, wo am hellen Tag die Lampen brennen, wird leicht nur eine altmodische Spielerei darin sehen, obwohl es für den Großstädter in unserm Klima ein wesentlicher Vorteil ist, auch bei Regenwetter in der Stadt spazieren zu können. Da aber das Schaufenster heutzutage unentbehrlich ist und dadurch eine andere Lichtquelle, als die von der Straße her, für größere Geschäftsräume nötig ist, wird es sowieso für den Architekten die dringendste Aufgabe sein, für andere Lichtzufuhr zu sorgen. Gut angelegte Läden pflegen deshalb ihr Licht von den Höfen her zu erhalten, die meist breitere Lichtschächte als die engen Straßen sind — wenn sie nicht wie die großen Warenhäuser und Banken bei großer Tiefe ihre Helligkeit durch Oberlicht erhalten. Ein mit Bedacht gebautes Geschäftshaus kann also unbeschadet diese Laubengänge führen, die einer breiten Fassade ein schöneres Schaubild geben als die Eisenschwellen der modernen Läden.

Was an der Architektur altmodisch wirkt, ist das hohe Barockdach. Es hat praktisch den Vorteil, ein Stockwerk mehr zu liefern, und ist unserm Klima jedenfalls gemäßer als die Renaissance-Fassade. Es war wohl überhaupt nicht richtig, nachdem sich der nordische Bau zu dieser schönen Dachform entwickelt hatte, davon einer historischen Spielerei zuliebe wieder abzugehen. Wir sollten heute in einer gegenteiligen Neigung nicht zu ängstlich sein. Im übrigen hat der Baumeister, Conrad Reich heißt er, in seinem Gebäude für die „Mittelrheinische Bank" in Koblenz den Beweis erbracht, daß seine fertige Architektur nachher lebendig und modern genug aussieht. Gerade dieses Bankgebäude, das in Koblenz der Festhalle gegenüber seine schlichten Formen zeigt, muß jedem feinfühligen Auge eine freudige Genugtuung sein, daß wir nun endlich wieder den Alten gleich ein Bauwerk als einen kubischen Organismus und nicht mehr als Fassadenschale empfinden. Es ist von den modernen Gebäuden in Koblenz das reifste Stück, ebenso einfach wie edel in seinem reichen grauen Tuffstein. Wenn dem Künstler — was nicht bezweifelt zu werden braucht — sein „Neubau der Altstadt" ebenso gerät, wird Koblenz den andern Rheinstädten um eine moderne Sehenswürdigkeit voraus sein. S.



BEBAUUNG DES MÜNZPLATZES IN COBLENZ

Die Geschichte des Goldsäckleins.

Von Karl Heinz Ammann.

Mag es sich für ein rechtschaffenes Säcklein Gold wohl schicken, und seinem Ruf nicht weiter Abtrag tun, daß es dreimal gestohlen wird, so zeigt diese Dreifaltigkeit seiner Geschichte zugleich, wie ein Ding zwar ehrenhaft erworben werden, aber mit minderer Ehrlichkeit in andere Hände kommen kann, sodaß sich die Begebnisse fast der Worte schämen müssen, womit sie sich schildern und offenbaren sollen. Nur das erste redet frei und ohne Scheuleder daher, wie der Vater es erlebt hat und dem neugierigen Knaben erzählt, und beginnt mit dem Halsschmuck der Mutter, einer offenbar farbenfreudigen Frauensperson; denn sie liest, indem die Geschichte einsetzt, bei rotem Wein und gelbem Kuchen in einer veilchenblauen Bibel mit goldenem Schnitt, und liegt doch draußen ein lichtblauer Frühlingstag über einem um und um weißblühenden Land.

An diesem Sonntagnachmittag, wo die Mutter ihrer Übung gemäß in der Bibel liest, kommt Leodegar, ihr Jüngster, von der Straße zu ihr herauf, drückt sich ihr ums Knie und bettelt um Kuchen. Die Mutter zieht den Schmeichelnden an sich, der geschäftig-spielerisch unverweilt nach ihrer haargeflochtenen Kette greift und die beiden feinen Goldschieber hin- und herschiebt, jetzt hinab zur grünseidenen Schürze, dann den Weg zurück bis hinauf an den Hals. Dort gerät der eine davon mit der Brosche zusammen, und wie die beiden Goldgebilde so aneinanderliegen, schön zusammengeschmiegt, wie der Kopf der Muttergottes mit der Backe des Kindes, vergleicht sie der Knabe miteinander und besieht sich dabei zum erstenmal aufmerkender die Brosche. Es war diese nun einem feingeschaffenen Träublein sehr ähnlich, indem oben zwei gezackte Weinblätter erschienen, unten aber die goldene Traube in reichen Beeren hervorquoll. Wie die Mutter diese Schaugier sieht, löst sie das Schmuckding vom Hals und vertraut es den Fingern des Knaben an, der nun auch gerne wüßte, wer es gefertigt hat. „Niemand hat es gemacht!" sagt die Mutter. „So wie du's da in Händen führst, hat es Gott im Boden wachsen lassen und deinem Vater den Weg ins Goldland gewiesen, daß er es finden und deiner Mutter schicken solle. Die Nadel freilich hat der Goldschmied drangelötet; wie könnte ich das Ding sonst da am Hals tragen?" Damit hat sie sich erhoben, geht an den Schrank und kommt mit einer roten, mit Perlmutter eingelegten Schatulle zurück, deren Deckel sie auf dem Schoß aufspringen läßt. Und indem der Knabe das offene Gelääßchen mit den Blicken überfällt, holt die Mutter unter alten zusammengebundenen Briefen hervor ein handlanges Säcklein, gelb, aus Wildleder, das einige rostrote Flecke trägt, entschnürt es und schüttet, was es birgt, in ihre Schürze aus.

Wie aber der Knabe in den hingebreiteten Stücken nichts mehr der Brosche Vergleichbares, sondern nur größere oder bescheidenere Goldkörner findet, auch unregelmäßige Plättchen oder aber Quarzstücke, die adernähnlich das gelbe Metall im Leibe führen, und nun ob solcher Enttäuschung aufs neue zu förscheln und zu fragen beginnt, erhebt sich die Geplagte wieder, diesmal um ab der Wand eine Tafel zu holen, die mehrere Gegenden wies, alle mit Unterschriften in fremder Sprache, die die Mutter nicht verstand. Unter einer stand: Chinese County, unter der nächsten aber, die ein großes Blockhäuserdorf am Meer zeigte: Yerba Buena und: „Da herum irgendwo ist die Brosche und das Gold gefunden worden!" sagt die Mutter. Wolle er aber hören, wie es sich mit dem Fund verhalte und was das Stück durchgemacht habe, so wisse ihm der Vater eine Geschichte darüber. Von diesem erpreßt sie noch selbigen Tages der Knabe, und der Vater erzählt, wie folgt:

Unfern der Stelle, wo wir unser drei Deutsche Gold wuschen, hatte sich eine Französin angesiedelt, eine kurzangebundene, unternehmende Weibsperson, und trieb in einem einstöckigen, selbsterbauten Holzhäuslein eine Art Marketenderei, aus der sie keinen üblen Gewinn zog, denn das Leben dort war kostspielig, und essen müssen die Goldgräber, wie andere Menschen auch. Weil es nun dazumal in jener Gegend nicht ratsam war, viel Geld oder Geldeswert bei sich zu tragen, da allerlei Mord- und Raubvolk sich wie die Geier umtrieb und öfters recht einträgliche Überfälle verübte, hatte ich mit der Wirtin verabredet, sie jeden Sonntag für genossene Zehrung zu zahlen. Ich trug nämlich immer Samstagnachmittags meine Goldausbeute nach San Francisco, vielmehr nach Yerba Buena, wie es damals noch hieß, um es bei einem Regierungsbeamten gegen gemünztes Gold auszutauschen. Unterweilen aber ließ ich — denn man traute einander nicht über den Weg — der Marketenderin immer einen Teil meines gewaschenen Goldes zum Pfand, der wohlabgewogen in einem mit meinem Petschaft versiegelten Wildledersäcklein untergebracht war.

Nun besaß ich seit kurzem ein Stück Gold, das mir besondere Freude machte — es stellte ein Träublein mit zwei Weinblättern vor — und das ich so, wie ich es aufgefunden hatte, mit nächster Post in die Heimat schicken wollte, bis dahin aber sorglich unter meiner Pistolengurt verwahrt hielt. Da begab es sich, daß ich einige Zeit eine so dürftige Ausbeute machte, daß es nicht lohnte, sie zum Münzbeamten zu tragen. Da ich so aber auch kein Geld für die Wirtin hatte, gab ich endlich widerstrebend, nur um mein Pfand vollwertig zu machen, das wohlgehütete Stück zum Übrigen und konnte damit die Französin, die schon ungeduldig geworden war, beruhigen. Meine Ersparnisse nämlich schickte ich immer zu Monatsende in die Heimat; denn es gab am Orte zu viele Gelegenheiten, besonders in den spanischen und merikanischen Spielhäuseru, an einem einzigen Abend zu verspielen, was man den Monat über in harter Arbeit erbeutet hatte. Die Französin hingegen hielt, wie sich später erwies, ihr Geld und die Goldpfänder stets unter ihrem Bett in einem Koffer verborgen, worin sie, wahrscheinlich um den Verdacht der Diebe abzulenken, auch ihren Kaffeevorrat aufbewahrte. Sie hatte aber zu ihrer Sicherheit einige Pistolen und einen Reitersäbel, eine alte gewaltige Waffe, die, wie sie erzählte, schon ihr Großonkel in den

es sei unter solchen oft eine kostbarere Menschengattung, als die sich in Samt und Seide umtreibe und im Überfluß verkomme, weil ihr das im Elend nicht wohl zustoßen könne.

Noch hing er diesem Worte nach, das so hübsch auf seine heutige Lage gemünzt erschien, da fiel ihm ein Streifen Lichts der höherkommenden Sonne auf die rechte Wange und kitzelte ihm das Auge, sodaß er sich auf die andere Seite herumwarf, worauf der Strahl über sein linkes Ohr wegging und dieses freundlich zu wärmen begann. Kurz hernach sah er ihn an der Wand drüben erscheinen, auf der braungelben alten Kommode, und zwar ließ er dort, wie um seine heitere Macht zu zeigen, den geschweiften Messinggriff erglänzen und rückte dann bedächtig schief hinunter, bis er auf die untere, offenstehende Schublade stieß und dort in allerlei Weibs- und Wäschekram etwas Erbsengelbes ins Licht setzte, das Leodegar, wie durch eine Farbenerinnerung, plötzlich an das Goldsäcklein denken ließ. Er scheuchte nun zwar diesen Gedanken ebenso rasch, wie er sich ihm eingestellt hatte; dafür blieb ihm aber eine Erinnerung an eine Übung seiner Knabenzeit: mit der Sonne aufzustehn und den Vater auf seinen Frühgängen durch Ställe und Scheunen, in die Felder oder in den Wald zu begleiten, all das schon vor eingenommenem Frühstück. Und nicht so schnell hatte er das gedacht, als er auch schon außer dem Bette stand, entschlossen, das Häuslein zu verlassen, wenn es anging ohne Wissen des schlafenden Mädchens.

Indem er sich aber bedachte, ob er in solchem Undank davongehe, trat er unter die offene Tür des andern Zimmers, hemmte den Schritt und sah drinnen das Mädchen in friedlichem Schlaf. Über ihrem Bette hing das ziemlich große Lichtbild eines glattfrisierten jungen Mannes, nach Gesichtsausdruck und Kleidung zu schließen eines Amerikaners. Über den oberen Rand des Bildes bog sich ein Stechpalmenzweig mit einigen brandroten Beeren, der Leodegar wie ein Sinnbild schmerzender Untreue erschien. Diesen Eindruck vermehrte in diesem Augenblick die Schlaflage des Mädchens, das dem stachelgeschmückten Yankee die Rückseite wandte und soeben im Traume das Gesicht in bitterem Hohn verzog. Indes sah er dieses auch schon sich wandeln: ein sonnenhaftes Lächeln begann darüberzutänzeln; der Mund zitterte leicht und reizvoll und in den Winkeln der geschlossenen Augen blinkerten wie hüpfende Flämmchen Übermut und Scherz. Während jedoch der Beobachter diesem Empfindungstausch auf dem Mädchenantlitz zusah und darüber in seinen Gedanken ganz des eigenen Elends und der augenblicklichen Umgebung vergaß, glaubte er das Gesicht der Schlafenden sich ein weiteres Mal wandeln zu sehen, und je mehr er hinsah, wie auf etwas Seltsames, das da vorgehe, erschien es ihm wie seit alter Zeit bekannt, und die Gewißheit, diesen Zug, ja das Gesicht selber schon gesehen zu haben, stand miteins vor ihm da; nicht sie allein, sondern mit ihr verbündet und ineins geschlossen alles Furchtbare, was ihm den Atem benehmen und das jagende Herz stillstellen mußte.

Es muß das blitzschnelle Vorbeijagen zweier Ferientage gewesen sein, eine Erinnerung, die Leodegar in nachtwandlerischer Weise aus dem Zimmer gehen ließ, nicht ohne daß er bei der Kommode vorbeigehend einen Gegenstand unbesehen in seine Tasche gefördert hätte. Erst als er das Häuslein des Mädchens hinter sich und das grünweiße Gattertürchen zugezogen hatte und in den Menschenwirbeln der Stadt mitgerissen wurde, nahm er einen Augenblick das gelbe Säcklein unter die Augen, prüfend, wie man wohl ein Geldtäschlein prüft, ob es zu einem Frühstück und Mittagessen noch hinlange. Doch fand er Stück um Stück noch darin vor. und eine menschenkundige Kellnerin gab ihm für das Pfand der Träubleinbrosche einige Tage Zehrung, bis ihn der Lohn ehrlicher Arbeit befreite.

Jenes Mal wurde die Brosche zum zweitenmal aus der Verpfändung gelöst; das Goldsäcklein aber war zum drittenmal gestohlen worden, obzwar nur von seinem Eigentümer. Damit hätte es endlich seine Ruhe gefunden, wäre nicht seine dreifältige Geschichte auf geraden und auf Umwegen bekannt und herumgetragen worden.

In Konkurrenz mit dem Kunstwerk.

Wir können in jedem Augenblick einen unschädlichen Selbstmord begehen. Wir brauchen nur unsere Aufmerksamkeit streng und unerbittlich gegen alle ablenkenden Reize auf einen nichtssagenden Punkt zu konzentrieren, so fällt bald alles von uns ab, was unser Selbst ausmacht, alles Bewußtsein und Gefühl von der Welt und von uns in ihr. Wir schlüpfen in den nichtssagenden Punkt hinein und sind selber so nichtssagend, so nichtig wie er; wir haben uns bei lebendigem Leibe seelisch gemordet.

Natürlich muß es wirklich ein nichtssagender Punkt sein, den ich fixiere. An einer noch so winzigen Semmelkrume auf dem Frühstückstisch gelingt mir das Experiment wenigstens so lange nicht, wie ich mir der Semmelkrume als einer solchen bewußt bin; denn so lange steht diese punktgroße Krume durch die Macht der Assoziation zu dem Frühstückstisch und von ihm aus weiter zu der ganzen Welt in Beziehung und ich mit ihr als der subjektive Tummelplatz dieser objektiven Beziehungen. Da es nun aber eine gewisse Anstrengung kostet, diese Beziehungen von der Semmelkrume abzulösen und sie zum neutralen Punkt zu vernichtigen, scheint es für das selbstmörderische Unternehmen bequemer, sogleich einen wirklichen, mathematischen Punkt, schwarz auf weiß, der von vornherein auf nichts über sich hinaus weiterdeutet, zu wählen und durch Konzentration auf ihn das Nirwana, das seelische Nichts zu gewinnen. Aber dann wird man merken, daß auch das kürzeste Verweilen in diesem punktuellen Nichts sehr schwer, ein längeres Verweilen darin unmöglich ist: unsere Seele schwillt aus der künstlichen Ebbe in unhemmbarer Flut wieder auf, und wir werden uns der Welt und unseres Selbst wieder bewußt, ob wir wollen oder nicht. Der horror vacui erlaubt uns nicht nur nicht, durch den doch immer eben noch punktuell vorhandenen Punkt in das absolute und vollkommene Nichts hindurchzuschlüpfen, wahrscheinlich, weil es ein solches garnicht gibt, — sondern er treibt

uns auch aus dem relativen Nichtsein im Punkte schleunigst wieder heraus und in das bunte Sein zurück. Man versuche nur; jeder wird sich bald genug bei allerlei Vorstellungen und Gedanken ertappen, während sein Auge den Punkt aus dem Blick verloren hat und ins Leere starrt.

Vorausgesetzt nun aber, es läge uns daran, möglichst lange im Nirwana zu verharren — und wir werden weiter unten auch unbuddhistische Gründe dafür finden, daß uns gelegentlich daran liegen kann — so werden wir für diese Absicht eine Unterstützung in dem fixierten Punkte selbst finden, wenn dieser Punkt, ohne seine assoziative Nichtigkeit für unser Bewußtsein zu verlieren, eine unseren Blick möglichst stark auf sich ziehende und an sich festhaltende Aktivität besitzt, etwa dadurch, daß er glänzt. Und dieser Vorzug mag ihm noch gesteigert werden dadurch, daß eine verdunkelte Umgebung nichts mit ihm für unser Auge Konkurrierendes enthält.

Auf einen solchen durch sich selbst mächtigen, magnetischen Punkt konzentriert mögen wir dann wohl eine gute Weile — um mit dem Buddhisten zu reden: von der Welt und von uns selbst genesen; — um mit dem Psychologen zu reden: im engsten Bewußtsein festgehalten werden; — um mit dem Arzte zu reden: aus der inneren Überladung und Zerrissenheit wohltätig uns vereinfachen und zusammenschließen; — um aber als homo sapiens dazu Stellung zu nehmen: unmenschlich verblöden; — und endlich, um als Philosoph es auszulegen: der Wahrheit am nächsten stehen, indem wir mit möglichst geringem Sinnenbetrug zu tun haben. Vermutlich zeigte sich dem Jüngling von Saïs hinter dem gehobenen Schleier der Wahrheitsstatue ein Medusenantlitz, einäugig, dessen Auge seinen Blick und dadurch zugleich seine Seele mit unwiderstehlicher Gewalt in sich wie in einen konzentrischen Strudel hineinriß und einsog, also daß er in den glänzenden leeren Pupillenpunkt hineingebannt das vielumblickende und eben darum vielirrende Bewußtsein verlor.

Aber wir sind, seit auch uns als metaphysischen Jünglingen zu unserer schmerzlichen Verblüffung — wir redeten damals von der „Tragödie der Erkenntnis" — das erkenntnisdurstige Bewußtsein schließlich an oder in irgend einem Punkte ganz verging, Männer geworden, und es handelt sich uns nicht mehr so sehr um die Wahrheit als um das Leben. Darum würden wir es auch gern und ohne weiteres, dem Medusenauge zu Saïs glücklich entronnen und darüber gewitzigt, den Buddhisten und allen lebensfeindlichen Pessimisten überlassen, sich zu Virtuosen in der Konzentration auf das möglichst Nichtige, den leblosen Punkt, auszubilden und sich durch diese billige Askese das gepriesene Nirwana für immer längere Zeitstrecken zu gewinnen: wenn nicht auch der Arzt Stellung zu dem Experiment der seelischen Annullierung genommen und es als heilsam und demnach als lebensfreundlich bezeichnet hätte, nämlich als eine gelegentliche wohltätige Erlösung von der inneren Überladung und Zerrissenheit. Denn da das innerliche Überladen- und Zerrissenwerden des Menschen als eine unausbleibliche Folgeerscheinung der wachsenden Kultur auftritt, so muß füglich einem psychischen Prozeß, durch welchen dieser Folgeerscheinung willkürlich entgegengewirkt werden kann, die größte hygienische Bedeutung beigemessen werden. Ja, aus dieser Überlegung heraus erscheint es beinahe verwunderlich, daß „der Punkt" nicht schon längst von der Menschheit heilig gesprochen und dem Askulap neben der Schlange als Symbol beigegeben worden ist. Geschah es vielleicht deshalb nicht, weil der homo sapiens den Punkt, aller philosophischen Glorifizierung desselben, wie wenn die Wahrheit darin wohne, zum Trotz als blöd empfand und sich deshalb zu ihm auch als seelendiätetischer Pastille nicht entschließen mochte? Oder mußte die innere Überladung und Zerrissenheit erst zur Nervosität ausarten, um die Heilkraft des blöden Punktes als eines Gegenmittels gegen das bunte Allerlei und Zuviel des modernen intellektualistischen Daseins überhaupt erkennen zu lassen, und wäre jetzt erst die Zeit für ihn gekommen, ob erwünscht oder unerwünscht dem homo sapiens, den äskulapischen Thron zu besteigen? — Wirklich soll in Amerika die Verehrung schon groß sein, die er genießt; man betet zu ihm in der Entspannungs-Methode; entsagend dem großen, bunten, allzubewegten Leben, alle Geschäfte und Gelüste möglichst vergessend, sich von aller übrigen Tätigkeit entspannend, gibt man sich im stillen Kämmerlein, bequem gelagert, der Fixierung eines dazu vorteilhaft hervortretenden Punktes hin, bis man an ihm vorübergehend verblödet und endlich in Schlaf verfällt.

Freilich Wohltat genug! — Aber der homo sapiens findet es doch traurig und beschämend, daß der moderne Mensch um seiner Selbsterhaltung willen gezwungen sein sollte, sich gelegentlich künstlich zu entmenschen — findet den Punkt als Entspannungsmittel kaum weniger unwürdig als den Alkohol. Und er hat ein Recht zu schelten, weil es ein edleres und menschlicheres Mittel gibt, der seelischen Überlastung und Zerrissenheit zu entgehen, als die gewaltsame Annullierung der Seele.

Dieses Mittel ist die Vereinheitlichung der Seele durch die Versenkung in ein Kunstwerk.

Das Kunstwerk hat mit dem mathematischen Punkte nur das gemeinsam, daß es im Vergleich zu unserem sonstigen Bewußtseinsinhalt Neutralität besitzt. Indem es uns also von dem inneren Vielerlei befreit und uns seelisch vereinfacht, setzt es uns zugleich außer Beziehung zur grenzenlosen und beunruhigenden Welt und schließt uns beruhigend in seinen Rahmen ein. Innerhalb dieses Rahmens herrscht nun aber nicht, wie im blöden Punkt, der Tod, das seelische Nichts, Untergang von Wille und Vorstellung, Nirwana — sondern nur ein anderes als unser eigenes beseeltes Selbst. Und dieses andere wird wirksam, indem wir uns hineinfühlen, geht in uns über, schafft und konstituiert uns von sich aus seelisch neu, und wir werden das, was das Kunstwerk selber ist: *ein starkes und einiges, mit zureichendem Ausdruck begnadetes Gefühl*, das heißt: das seligste Erlebnis, was es gibt. Zugleich aber auch das Heilsamste für den in die Welt hinein Zerspaltenen, weil es einen ungebrochenen, in sich selbständigen Kreislauf zwischen innen und außen, Seele und Sinnen herstellt. Dadurch an Heilkraft auch jeder gedanklichen Beeinflussung weit überlegen, weil der unsinnliche, vernünftige

Gedanke seine Linie nur durch das Gehirn zieht und Blut und Nerven nicht unmittelbar unter sich zwingt, auch immer in Gefahr ist, in These und Antithese dialektisch auseinanderzutreten und dadurch in der Seele, die er zusammenschließen wollte, stets von neuem krankhafte Risse zu erzeugen.

Allerdings in Einem ist die Vereinheitlichung der Seele durch das lebendige Kunstwerk der Annullierung durch den toten Punkt auch noch wieder verwandt: nämlich dadurch, daß sie nicht ohne eine gewisse Askese gewonnen wird. Auch das Kunstwerk verlangt, daß man der Welt um seinetwillen absterbe. Dazu lädt es nun zwar genugsam durch seine sinnlichen Reize ein; aber da sein eigentliches Leben erst unsichtbar unter der reizvollen Oberfläche liegt, so ist doch ein gewisses Standhalten, über den schnell erlahmenden bloßen Sinnenreiz hinaus, innerhalb seines Rahmens nötig, um in seine Tiefe magisch hinuntergezogen und dadurch in es selbst und in seine wahre seelische Einheit verwandelt zu werden.

Darum mag die Konzentration auf den toten Punkt, diese blödeste aller Askesen, dennoch als Willensgymnastik auch dem künstlerischen Erleben zugute kommen und in der Erleichterung desselben ihre Belohnung finden. Im übrigen aber erscheint sie als eine mephistophelische Karikatur des im Gegensatz dazu gleichsam von Gott verordneten Heilmittels für alle Zerrissenheit der menschlichen Seele, nämlich der Versenkung in das lebendig-einheitliche Kunstwerk.

Nun könnte es aber vorkommen, daß Gott und Mephistopheles sich zu einer Wirkung zusammenfänden und der Mensch vor diesem problematischen Bündnis verwirrt stände und nicht wüßte, wem er sich heilsuchend ergeben soll. Diese Fiktion würde ein Kunstwerk verwirklichen, bei welchem die innere, unmaterielle Einheit eine solche Einheit im äußeren materialen Ausdruck nach sich gezogen hat, daß der Mensch, welcher sich diesem Kunstwerk hingibt, in ein unbesiegliches Schwanken geriete und immer wieder an der Einfühlung in den bei aller Einheitlichkeit doch breit schwebenden Gefühlsgehalt verhindert würde durch die Medusenaugen-Gewalt des toten technischen Mittelpunktes. Eine solche mephistophelisch-göttliche Doppelwirkung üben annähernd manche Bilder von Rembrandt aus, die in Versuchung führen, sich an einem zentralen Lichtpunkt totzustarren, während sie zugleich die reichste Belohnung für die Versenkung in ihr glühend-lebendiges Innere ahnen lassen. Er ist darin — vielleicht glücklicherweise — einzig. Im allgemeinen bewahren uns die Künstler — um es typisch zu sagen — durch den Nebenreiz einer schönen Hand davor, daß wir uns am Auge der Madonna festsaugen und an ihm ins Starren kommen, bis uns die Pupille darin plötzlich zum toten Punkt wird. Wo Gott uns helfen sollte, würde sich sonst gar zu oft der Teufel vordrängen, und statt ein heilig-unterbewußtes, welt- und selbstvergessendes, völliges und doch heilsam-einheitliches Wallen und Weben der Seele vom Kunstwerk zu empfangen, würde nur gerade unser Bewußtsein einen kahlen, gewiß auch von Unrast und Überlast vorübergehend erlösenden, aber unser Menschtum auf das Niveau des blöden Steines herabdrückenden Tod sterben. Wir würden nur negiert, statt neu geschaffen und frisch konstituiert werden. — —

Diese seltsame Erörterung verdient einen seltsamen Schluß. Ein Gedankenspänchen ist uns unter den Tisch gefallen, das wir gerade noch aufheben und anfügen wollen.

Das tertium comparationis von Punkt und Kunstwerk in unserer Betrachtung, nämlich ihre hygienische Wirkung durch Zusammenschluß der zerrissenen Seele, führte bei der Charakterisierung des Punktes zu der Bemerkung, daß derselbe keine Semmelkrume sein, mindestens nicht als solche betrachtet werden dürfte, weil sie sonst die Seele auf dem Wege der Assoziation sogleich durch sich selbst wieder in die Welt und in unsere vielfältigen Beziehungen zu ihr zurückleiten würde. Aus demselben Grunde darf das Kunstwerk nicht in irgendeinem Sinne aktuell sein oder so genommen werden. Alle anekdotische, historische und naturalistische Kunst, alle Programm-Musik, alle Tendenz- und didaktische Dichtung — kurz alles, was nicht im eigenen Rahmen, zum reinen Kreislauf von Gefühl und Ausdruck verewigt, sich mit sich selbst erledigt, ist für die Seele — Semmelkrume: etwas, um sich damit zu sättigen, aber nicht um daran selig zu werden.

Ernst Bacmeister.

Nebel am Rhein. Von Carolus.

Wache ich jetzt morgens auf, sind die leinenen Bettlaken beunruhigend feucht. Das ist kein unheimlicher Frühlingsschweiß; das ist richtige Herbstnässe. Liege ich morgens müde blinzelnd im Bett, die letzte Minute der Aufstehenszeit faul abwartend, quillt rechts und links des Fenstervorhangs, oben durch die Ringe und durch die leise wehenden Falten des Saums dichter Nebel ins Schlafzimmer, sodaß der Waschtisch weit entrückt scheint. Will ich mich ankleiden, muß ich vom Spiegel den feuchten Duft wegwischen, der über dem Glas liegt wie der matte Fruchtstaub über unberührten Herbstpflaumen.

Käthe, die sich abends die Stirnlöckchen dreht und immer mit frischgewelltem Haar am Kaffeetisch erscheint, hat seit einigen Tagen die Fenster geschlossen, weil jede Abendtoilette umsonst war. Morgens klebten ihr die hübschen braunen Haare an der Stirn, als hätte sie sich mit Wasser frisiert. Als ich heute früh durch die Ulmenallee ging, war es ein richtiges Tauwetter. Tripp-trupp, trupp-tripp fiel es von Blatt auf Blatt und vom untersten herab auf den Weg, als regne es im Schneckentempo. Tripp-trupp, trupp-tripp. Millionen Spinnengeweben hatte der Nebel ihr geheimnisvolles Dasein enthüllt. Alle diese heimtückischen Fallen der Spulenbäuche waren wunderfein beperlt. Die schönen senkrecht ausgespannten Netze der Kreuzspinne, die wagerechten, leinendicht gewebten Meisterwerke der Wegspinnen, die wie Treppenstufen die Böschungen und Büsche hinaufführen, und die fliegenden Fäden jenes kleinen schlauen Aviatikers, der den Altweibersommer macht, alle schimmerten wie silbernes Engelshaar am kunstvoll aufgeputzten Weihnachtsbaum und tripp-trupp,

trupp-tripp klatschte es auf Hut und Rock. Es taute. Der Nebel taute auf; denn hinter ihm, für uns noch unsichtbar und unfühlbar, brannte die Sonne, bis sie sich am Mittag endlich durchgearbeitet hatte.

Nun ist ganz Herbst: die Nebel sind da.

Vom Nebel möchte ich jetzt etwas sagen, ihn rühmen, ihn feiern, etwas von seiner Schönheit verkünden, einer Schönheit, die nirgend so herrlich ist wie am Rhein. Für den Rhein ist Nebel der Begriff von Atmosphäre: Dunst und Nebel zusammen. An sich ist Nebel Nähe, Dunst ist Weite. Nebel ist fühlbar, Dunst nur sichtbar. Nebel ist farblos, Dunst ein Meer von Farben. Ja, Dunst ist ein ungemein schönes Spiel der feinsten Farben, Dunst gibt der weiten Landschaft Farben, Leuchtkraft und Unendlichkeit, Dunst macht aus einer Farbe hundert Nuancen. Dunst auch ist nichts anderes als Atmosphäre. Nichts anderes; aber weiß einer mir eine Landschaft zu sagen, in der diese Atmosphäre herrlicher ist als am Rhein? Nein, hier ist Atmosphäre viel zu wenig gesagt, hier ist auch Dunst nur ein Teilbegriff; Nebel am Rhein, das ist das Richtige: Atmosphäre, Dunst und Nebel zusammen; Nebel am Rhein ist das Märchen der Lorelei, Nebel ist die Schönheit des Rheins.

Als ich im Winter zuerst an den Rhein kam, sagten mir alle Leute: Warten Sie den Frühling ab; im Frühling erst werden Sie sehen, wie schön unser Rhein ist, wie farbenbunt: wenn alle Hänge blühen mit Apfelhainen, Kirschen-, Aprikosen-, Pfirsichgärten. Ich habe ihnen gleich nicht recht geglaubt. Denn auch im Winter blüht das rheinische Land, wer weiß, vielleicht noch viel viel schöner als im Frühling; nur nicht so sichtbar, nicht so deutlich, nicht so aufdringlich. Kein Pfirsichgarten, keine Apfelblüte, kein Knospen junger Birkenhaare malt die zarten Tausendfarben des blühenden rheinischen Nebels. Wenn Blau und Blau und Blau, und glasiges Grün und helles Lila, dunkles Violett und rotes Braun wie feine Adern, wie Lichter und Schatten sich durch das weite Dunstmeer der breiten bergumrandeten Ebene am Mittel- und Niederrhein zogen, wenn auf der Wunderfahrt von Koblenz nach Bingen an jeder Biegung des gewundenen Stroms die zweite und dritte und vierte und fünfte Biegung in immer blasser, immer heller werdenden Silhouetten schön geschwungener Bergprofile hinter dem schweren dunstigen Eck auftauchte, dann war das wie ein Schleiertanz vor den Augen. Wenn gegen Sonnenuntergang die zahllosen Brüste der langgestreckten Eifel sich enthüllten und verhüllten und wieder strahlend entblößten, niemals sonnenklar, doch leuchtend wie ein Transparent oder wie die feinen verblaßten Farben alter gotischer Kirchenfenster, bis auch der letzte Sonnenstrahl sie gestreichelt hatte, und nun von unten über den Horizont die weiche rote Glut emporquoll und den Himmel mit lächelnder Scham überzog, während, wenn man sich plötzlich umwandte, aus dem nun dunkelnden Osten ein schweres Blau wie Indigo und Paynes Gray näher und immer näher wuchtete — mein Gott, ihr Leute vom Rhein, ist das nicht Farbe?

Ihr törichten Reisenden auch! Wenn ein trüber Tag aus dem Morgen steigt, bleiben die Rheindampfer leer, weil „die Aussicht nicht schön ist". Was ist Aussicht? Wenn man „alles" sieht? „Alles" sieht man im Panorama wunderschön. Sucht ihr den vielgerühmten Rhein und meidet seinen Nebel, der seine Eigenart und seine eigentliche große Schönheit ist? Glaubt ihr, Weinberge und Burgen gäben eine Rheinlandschaft? Berge und Burgen sind Photographenähnlichkeit. Berge und Burgen sind tote Dinge, die man photographieren kann. Lebendig macht sie erst der vieltausendfarbige Nebel am Rhein.

Nun lächelt der Herr Mehrwieklug. „Tausendfarbige Nebel? Nebel ist grau. Tausendfarbige Nebel? Farbe heißt Sonne." Ja, sind denn Sonne und Nebel so feindliche Dinge? Heißt Nebel Regen? Gibt es nicht Sonnennebel? O, Herr Mehrwieklug, mach die Augen auf! Macht das Herz auf, ihr Hinterlinsen. Keine Jahreszeit gibt es und keinen Tag, kaum eine Stunde, in der die große schöne Rheinlandschaft sich unverhüllt zeigt. Aber ihr Kleid ist nicht von englischem Modestoff und Schnitt. Ihr Kleid ist aus duftfeinen farbigen Schleiern leicht geschlungen. Wer nicht am Rhein die märchenschönen, zauberhaften Farben der Atmosphäre sah, der soll zum Augenarzt gehen, um sich den Grauen Star schneiden zu lassen. Hier braucht man nicht, wie Kinder manchmal tun, die Hände fest auf die geschlossenen Augenlider zu drücken, um alle Farben des Sonnenspektrums zum Tanz zu locken. Nur offene, weit offene Augen brauchts, offen bis ins Hirn, offen bis ins Herz: und aus dem Atem der Weite steigen Farben, steigen alle Farben, die man mit Weiß zu mischen vermöchte.

Noch andere Wunder vollbringt der Nebel. Ich entsinne mich eines Wintertags: als wir nach kurzem Steigen durch halbgeschmolzene Schneepfützen am späten Nachmittag des Februars, der fast schon Abend wurde, anf der Höhe standen, war alle Weite grau verhüllt. Wagerecht in den Himmel geschnitten — wir wußten nicht, wo der Horizont Erde und Firmament trennte — klaffte ein langer Spalt und dicht darüber noch ein kürzerer. Aus der himmlischen Schale quoll märchenhafte Glut zitternd und funkelnd hervor, nicht wie Blut, nicht wie Flammen, sondern unruhig flimmernd und drängend wie ein dichtgeballter Schwarm von flatternden Sternen. Sie quoll über die scharfen Ränder der Schnittwunde hinaus, als wollte sie sich in das Nebelmeer ergießen, und blieb doch gebannt wie von unsichtbarer Gewalt ineinander, auseinander, durcheinander schwellend, leuchtend hängen. Wie eine zaubervolle Fata Morgana war das, und ich wüßte nicht das freudig erschrockene Zittern meines Herzens zu beschreiben, dem durch die staunenden Augen dies goldene Wunder zufloß. Und dennoch war dies Wunder so einfach wie alle Wunder. Hinter dem Nebel ging die Sonne unter, keiner ihrer Strahlen drang durch den Dunst zu uns herüber, keiner der Strahlen vermochte auf der von dichten Nebelschleiern bedeckten weiten Rheinebene einen Widerschein zu wecken. Nur der Spiegel des Stroms fing mit seinen kristallenen Wellenaugen das glühende Licht der Untergehenden auf.

Da wir auf der Höhe standen und Form und Weite nicht sahen, und Himmel und Erde für uns in Eins verschmolz, war es, als ob der Bogen des Flusses ein doppelter Schnitt in den dunkelnden Himmel sei.

Nun sehe ich aus dem Fenster meines hochgelegenen Zimmers über die kleine Stadt auf den Rhein und weit hinüber in sein Tal. Da kommt es wie von selbst, daß ich vom Nebel am Rhein schreibe. Er liegt auf den blaugrauen Schieferdächern, er sinkt zwischen die Häuserreihen und webt ein farbiges Grau lebendig über das andere. Der Rhein hat hier zwei Arme. Zweimal springt die Sonne flammend in den Strom und sprüht Funken, sodaß die Schatten tief dunkeln wie Kobaltglasuren. Drüben am Ufer sehen die Bäume aus, wie aus bronzeschwarzem Glanzpapier mit der Schere geschnitten. Dahinter beginnt die Talebene mit einem moosigen Grün, das in der Weite immer schimmliger wird, bis die Ebene fast unmerklich in Berge übergeht. Ein, zwei, drei, fünf, acht, zehn Bergrücken überschneiden einer den andern. Sie sind fast rosaviolett, alle rosaviolett, aber einer ist genau eine Nuance heller als der andere. Die letzten wissen nicht, sollen sie rosa oder blau sein. Doch je tiefer die Sonne steht, desto rascher wird der Zweifel entschieden. Jetzt sind sie gelb, hell, ganz hellgelb. Je gelber die Weite wird, desto blauer wird die Nähe, dunstig, verschwommen und doch massig, fast monumental. Ein süßer, welker Duft kommt durchs Fenster, am Rheinufer kriechen durch den Nebel dicke weiße Schlangen am Boden hin: die Kartoffelfeuer brennen.

Nebel und Kartoffelfeuer, später Tag und frühe Nacht: das ist der Herbst.

Im Herbst denke ich an dich, rede von dir, rühme dich, feiere dich, verkünde freudig deine Schönheit, du Nebel am Rhein.

Hans Hopfen als Lyriker und Balladendichter.

Die ersten Verse Hans Hopfens erschienen in dem ersten „Münchner Dichterbuch", das Geibel 1862 herausgab; eine Sammlung folgte erst mehr als ein Jahrzehnt später.* Seine Lyrik und Ballade ist wenig bekannt. Eine eindringlichere Würdigung dieser Gedichte gibt es bis jetzt nicht.

Die Gedichte Hopfens haben ihm selber wohl nicht im Zentrum des Schaffens gestanden. Er hat nicht viele geschrieben, und ein großer Teil ist nicht verdichtetes Leben, sondern künstlerische Randbemerkung zum Leben.

Das entscheidend Charakteristische der Hopfenschen Gedichte ist das scharf kontrastierte Nebeneinander eines völkisch-derben und eines mondain-verfeinerten Elements.

Jenen Gedichten eignet etwas von dem Stamm, dem Hopfen angehörte: sie sind bäurisch auf bajuvarische Art. Wie in der epischen Prosa, verwendet Hopfen auch hier oberbayrische Motive: sein „Vagabunden"-Gedicht ist erfüllt von der kräftigen Lustigkeit oberbayrischer Dorf- und Marktschänken; er singt das größte Ereignis der oberbayrischen Geschichte, die Sendlinger Bauernschlacht; München erscheint mehrmals mit Schrannenplatz, Mariensäule, Hofbräuhaus. Freude an derben Berufen und ihrem Wesen ist zu spüren, an Bauern und Fuhrleuten, an Trunk und Karteln, an Juchen, Fluchen und Aufdentischschlagen. Das „Vagabunden"-Gedicht ist ein rechtes Bauernwirtshausstück und das von der Sendlinger Schlacht eine rechte Bauernballade: klobig aus Eichenholz gehauene Stücke. Der Dichter selbst spürt in sich etwas von bayrischem Bauerntum: in dem Gedicht „Besuch", darin ihm seine liebsten Gestalten erscheinen, grüßt er die „Helden der Sendlinger Schlacht" als „Landsleut'". In diesem Bereich der Kraft hat er das Stärkste geleistet, was ihm in Versen gelungen ist: wenige Stücke, doch außerordentliche Leistungen. Wenn das „Vagabunden"-Lied allenfalls noch als genrehaft zu bewerten ist — zu bewerten; denn das Wort „Genre" bedeutet nicht nur einen Gattungs-, sondern auch einen Rangbegriff —, so ist die „Bauernschlacht", trotz einiger Länge, eine eminente Ballade, die alles Dröhnen jener Neujahrsnacht von 1705, Sturmläuten, Stampfschritt nagelschuhschweren Marsches, Klirren von Sensen auf Säbeln, mit voller Gewalt in ihre harten und massiven Rhythmen eingeschlossen hält, „die Not" ein geschichtlich-politisches, von einem mythischen Halblicht überglänztes Gedicht, und der „Trinkspruch" (gegen den Londoner Vertrag) gehört, wenigstens mit der aufrührerisch frechen Rhythmik der ersten Strophen, zum Allerbesten der politischen Lyrik. Aber auch das Gedicht auf die Zerstörung von Dietrichs Palast durch die Pavesen, aus dem einige prachtvolle balladische Momente herausragen, ist ein gutes erzählendes Gedicht, und der „Trinkspruch" gehört auch mit seinen schwächeren Partieen in jede Anthologie politischer Lyrik.

Und gegenüber diesem Element ungeschlachter Natürlichkeit und Wucht ein genau entgegengesetztes, eine Salonwelt voller Flirt und Amouren, voll Grazie und Formen: dort Jäger und Handwerksburschen, hier Damen in eleganten Seidenroben, dort oberbayrische Schänken, hier das Sacherscbe Restaurant in Wien, dort Wald, hier Boudoirs mit bric-á-brac, Bronzebüsten und Pendule.

Die Dichter jener Tage, die Münchner und ihr Anhang, haben eine Art von mondainer Lyrik kultiviert, die es vorher in dieser Weise kaum gegeben hat. Es ist eine Lyrik, für die das Gesellschaftliche an sich bedeutsam ist, eine durchaus städtische, mittel- oder großstädtische, Lyrik, und sie erscheint eben bei Dichtern wie Heyse oder Hopfen, die in Großstädten gewohnt haben. In neuester Zeit finden wir solche mondaine Lyrik bei den jungen Wienern, die überhaupt in zahlreichen Beziehungen Nachkommen der Münchner sind, etwa in Dörmanns „Interieur"-Gedichten, und eins der wenigen Gedichte, die von Arthur Schnitzler bekannt geworden sind, ist bezeichnenderweise ein Dinergedicht. Das Charakteristische dieser Art von Lyrik aber beruht nicht nur auf dem Stofflichen, denn sonst würden auch

* Verlag des „Allgemeinen Vereins für deutsche Literatur", Berlin. — Ihr sind die in diesem Heft abgedruckten Hopfenschen Gedichte entnommen.

Gedichte wie Liliencrons „Festnacht und Frühgang" oder „Nach dem Balle" oder Münchhausensche Gedichte wie „Diner" oder „Diner-Polonaise" hierher gehören, sondern das Wesentliche liegt in dem seelischen Timbre, mit dem dergleichen dargestellt wird. Liliencron, und auch Münchhausen, stehen zu diesen Dingen ganz naiv; die andern reflektieren. Jenen ist der mondaine Salon etwas Selbstverständliches, diesen etwas Besonderes. Überhaupt eignet dieser ganzen Generation durchaus ein gewisses seelisches Parfüm von Interessantheit. Diese Poeten fühlen sich ganz und gar unbürgerlich in ihrem Dichtertum, erscheinen sich in ihm interessant und betonen es auch äußerlich: das „Kainsmal der Dichtung" erscheint bei ihnen wieder, wenn auch abgeblaßt und von einer Malerlocke verhängt. Die Dichterschaft ist ihnen nichts Selbstverständliches, sondern etwas Besonderes. Und so auch stehen sie zu diesen mondainen Amouren. Der Dichter, der zuerst solche Lyrik geschrieben hat, Dingelstedt, nennt den betreffenden Zyklus bezeichnenderweise „ein Roman". Das trifft den Kern: sie „erleben Romane". „Ein Roman" in diesem Sinne ist das entzückendste Produkt dieser Art von Lyrik, Heyses „Salamander". Hier ist der Punkt, in dem diese Dichter mit dem „jungen Deutschland", gegen das sie sonst einen Kontrast bilden, zusammenhängen. Ein Duft von Weltschmerz und Blasiertheit liegt über solchen Gedichten. Alle diese Dichter bekennen, viel „erlebt", viel „genossen" zu haben und wünschen zu „vergessen": Dingelstedt: „Ich sah, ich hört, ich lernte viel indessen; ich gäbe viel darum, könnt ich viel vergessen," Heyse: „Wir Reifern, die schon mancherlei verrichtet, mehr als uns lieb, erlitten und erlebt, und schon auf mehr als wie erreicht, verzichtet . . .", so auch Hopfen: „Ich sehnte mich? . . . Wonach? . . . Nach Genuß? Zum Lachen! hatt ich doch zu viel genossen!"

Aus dieser Übersättigung mit Genuß sehnt man sich nach Einfachheit und Einfalt: Stieler leitet sein „Winteridyll" mit einem Brief ein, in dem er eine Einladung zu einem Diner ablehnt, weil es ihn aus „der Welt der bunten Fülle mit ihrem Lärm und Wahn" in sein Landhaus zieht, und kontrastiert am Schluß seinen einsamen Abend mit der Soiree: aus dem „Roman" sehnen sich diese Dichter ins „Idyll". Wie in Heyses „Salamander" die Liebenden, die ihren „Roman" erleben, durch ein Fenster in das stille Glück eines Ehepaars sehen, so in Hopfens Gedicht „Sonnenaufgang" der Dichter durch ein Fenster in einen kleinbürgerlichen Frieden.

Mit diesem Element kultivierter Grazie ist ein andrer Zug der Hopfenschen Lyrik verwandt. Wie die Poesie der meisten Münchner, so sind auch viele Hopfensche Gedichte voll ungemeiner Anmut und Liebenswürdigkeit. Kleinigkeiten, Nippes in Versen, bric-á-brac der Lyrik weiß er zierlich zu formen und mit Grazie darzubieten. In solchem Sinn sind auch seine Gelegenheitsgedichte wertvoll. Diese Stücke wiegen in keiner Beziehung schwer, aber das Genrehafte hat auch sein Recht, wenn es nur mit Kunst dargestellt ist, und man darf es getrost loben, wenn man seine Art als eine geringere mit Klarheit kennzeichnet. „Man muß nicht jederzeit das Höchste wollen, nicht stets die Welt betrachten aus der Tiefe, nicht jeden Floh sub specie aeterni": diese Verse, die Heyse seinem „Italienischen Skizzenbuch" voransetzte, gelten für alles Genrehafte.

Hopfen knüpft etwa an ganz persönliche Erlebnisse seines Alltags, ein Konzert, einen Geburtstag, an, er gibt ihnen nicht Tiefe oder Perspektive, er gibt ihnen nicht, wie Fontane in seinen bezaubernden Altersgedichten, plaudernde Weisheit: er windet allerlei geflochtene Anmut darum herum, er verpackt sie in Anmut. Die meisten dieser Stücke sind Geschenkgedichte, und wie man etwa einen Ring oder eine Agraffe in einem zierlichen Etui, auf Watte gelagert, in seidenes Papier gehüllt, darbietet, so ruhen diese Geschenke in wortgewordener Anmut. Es ist, im besten Sinn des Wortes, eine Art von kunstgewerblicher Lyrik.

Wenn er etwa einem fremden Alten zum achtzigsten Geburtstag einen Strauß Azaleen sendet, so begleitet er sie nicht mit großzügigen, weitschauenden Strophen, wie sie etwa Keller „am Sarg eines neunzigjährigen Landmannes" entstanden, sondern er scherzt: daß er alte Geigen, Weine, Eichen liebe, manches aber auch jünger sein dürfe, und er gewinnt aus dem Vergleich mit einer alten Eiche das hübsche Wortspiel: „Lebe weiter, lebe hoch!"

An manchen Stellen versagt die Anmut, und das Gedicht wird versifiziertes Feuilleton, wie strophenweis das Einleitungsgedicht „Was ist das Glück?", oder es wird bisweilen sogar ganz platt und gelangt auf die Höhe der bekannten Sommerfrischlerklagen in den „Fliegenden Blättern".

Hierher gehören auch die heiteren erzählenden Gedichte Hopfens. Sie sind in Stanzen abgefaßt; ihr Hauptstück ist die Geschichte vom „Pinsel Mings". Auch diese Dichtungen haben in dem Umkreis der Münchner Gruppe mancherlei Gegenstücke. Der „Pinsel Mings" ist ein Glied eines langen Geschlechtes von Erzählungen, dessen Ahnherr Ariost ist: Wielandische Verserzählungen wie „Idris und Zenide", „der neue Amadis" und „Oberon"; Byronsche Epen; Uhlands „Fortunat"-Fragment; Heyses „Braut von Cypern" und „Hochzeitsreise nach dem Walchensee"; Falkes „Auf der Terrasse"; Liliencrons „Poggfred". Es ist bezeichnend, daß gerade Münchner Dichter sich dieser anmutig fabulierenden von romanischer Heiterkeit beglänzten Art der Verserzählung zugewandt haben. In leichtem Plätschern sprudeln die Ottaverime, wie eine Wasserkunst, ironische Lichter laufen über den Fluß der Erzählung dahin und werfen amüsante Schimmer über die Wellen: der luxushafte und spielerische Einschlag in der Dichtung der Münchner erscheint in diesen Erzählungen mit besonderer Deutlichkeit.

Die Geschichte vom „Pinsel Mings" ist eine Literatursatire, aber nicht auf bestimmte Personen und Zustände gemünzt, sondern für alle Zeiten gültig: die bekannte Erscheinung des berühmten Dichters, dessen Schriften mit Jubel begrüßt werden, auch wenn er sich längst ausgeschrieben hat, wird hier in einem chinesischen Märchen auf eine ungemein witzige Art verspottet. Die Vergötzung des künstlerischen Namens, ohne Rücksicht auf die wirkliche Leistung als solche, ist hier mit

Heiterkeit verhöhnt worden. Im Einzelnen ist es an komischen Einfällen reich, überschreitet aber die Grenzen der Arioſtiſchen Tradition, ſofern dies nicht durch den Stoff von ſelbſt bewirkt wird, kaum. Die Art der Ironie oder der Anſpielung iſt der Art etwa Wielands oder Heyſes durchaus ähnlich.

Immer muß man die Darſtellung der Hopfenſchen Lyrik auf eine Tradition ausrichten, vor allem die der Münchner Gruppe, in der Hopfen innerlich und techniſch verwurzelt war, und ohne die er, vielleicht abgeſehen von der „Bauernſchlacht"-Ballade, kaum denkbar iſt. Dies gilt auch von dem eigentlich lyriſchen Teil der Gedichte. Hopfen erſchließt der Lyrik keine neuen Möglichkeiten; aber er iſt ein wirklicher eigentlicher Lyriker. In ſeinen wenigen Gedichten iſt der ſpezifiſche Ton der Lyrik häufiger getroffen als in dem dicken lyriſchen Werk Geibels:

„Drum dulde, daß der Parzen eine
den Herbſt mir ſpinne, lieb und lang,
aus halbverkühltem Sonnenſcheine
und Müßiggang."

Eine Strophe wie dieſe trägt in ſich etwas von jenem gleichgewichtigen, ruhevollen Schweben, welches das letzte undefinierbare Weſen des Lyriſchen im engſten Sinn ausmacht. Es beruht hier vielleicht auf der feinen Kunſt, mit der rein abſtrakte Dinge, wie Herbſt und Müßiggang, mit einem Konkreten und doch nicht Greifbaren wie Sonnenſchein verbunden und ſolchermaßen alles in eine Zwiſchenſphäre des Unerreichbaren und dennoch wieder Nahen aufgehangen iſt. Außer in dieſen Verſen ſind Hopfen ähnliche Wirkungen noch gelungen in Strophen des wehend dahinſtiebenden echt traumhaften „Traum"-Gedichts und des von langem innerem Melos durchzogenen Schlußgeſanges aus dem Zyklus „Jugendliebe". Aber auch das anmutige Lied „Laß das Fragen!" oder ein halb mit Heiterkeit beſtrahltes Stück wie „Aus!" gehören zu dem Grundbeſtande unſerer Lyrik, — vorausgeſetzt, daß man hierzu nicht nur die Stücke erſten Grades zählt.

Solche hat Hopfen nicht geſchrieben; er iſt als Balladendichter und Lyriker ein Talent zweiten Ranges, kein Neuerer, ſondern durchaus konſervativ und von zeitlichen Strömungen weſentlich beeinflußt. Aber wie man nach der törichten Geringſchätzerei aller älteren Dichter, die um 1880 eingeriſſen war, allmählich wieder erkennt, was trotz aller Mängel Heyſe als Lyriker geweſen iſt, wie man in Lingg den bedeutenden Lyriker erſt jetzt wahrzunehmen beginnt, ſo iſt es an der Zeit, daß der Allgemeinheit bewußt werde, was auch Hopfen war. Es gibt immerhin nicht allzuviele, die Stücke von ſolcher Kraft, von ſolcher Anmut gemacht haben.

Ernſt Liſſauer.

Zwei Gedichte von Hans Hopfen.

Friedrich Kiel, opus 73.

Walzer für Streichquartett ... O, bitte, noch einmal! ...
Hör ich die knappen Melodieen geigen,
erſcheint mir ... Was? Doch nicht ein Tanzlokal?
Ein lichterheller, buntgeſchmückter Saal? ...
Nein, eine ſchlichte Stube, ſtill und eigen,
an jeder Wand ein vollgeſtopft Regal,
daneben Kupferſtiche, Liebeszeichen
aus alter Zeit, in beiden Fenſterniſchen
Blattpflanzen, die bis an die Decke reichen.
Und auf dem Schreibtiſch wie auf andern Tiſchen
Bücher und wieder Bücher und dazwiſchen
ein alter Herr in ungeſtärktem Kragen,
der eben vom Papier, das er beſchreibt,
aufguckt und ſich vergnügt die Hände reibt.
„Heureka!" ſcheint ſein glänzend Aug zu ſagen.
Er hat gefunden, was er lang geſucht ...
zu einem Rätſel feſtverſchloßner Art
den roſtigen Schlüſſel mit antikem Bart ...
das Kernchen einer allzuharten Frucht,
die er vom Baum der Wiſſenſchaft geleſen ...
vielleicht nur wieder neue Hypotheſen ...
vielleicht nur einen neuen Reim ... vielleicht
ein Wort, das gut bezeichnet, klar vergleicht ...
Was es auch ſei, er hat nach langen Stunden
mühvollen Forſchens, was er ſucht, gefunden,
und ſeine Freude ſtrahlt ihm vom Geſicht
und ſeine abgeblaßte Lippe ſpricht
zum Augenblick: „du biſt ſo ſchön! verweile!"
Er rückt den Stuhl und geht in mäßiger Eile
zu einem kleinen Schrank an ſeiner Wand,
wo hinter halbgelehrtem Hausgerät
ein blinkend Glas und eine Flaſche ſteht.
Liebkoſend greift er mit der weißen Hand
empor und ſchenkt mit würdevoller Ruh
ſich randvoll ein und ſchlürft und ſchlägt dazu
ein Schnippchen, daß der Mittelfinger knackt.
Er wird ſo froh, daß er den Fuß erhebt
und hin und wieder wiegt im Walzertakt.
Der graukarierte Schlafrockzipfel ſchwebt,
die Quaſte fliegt, das dünne Haar erbebt.
Der Herr Profeſſor trällert ſo vorbei,
ins Wackeln kommt beinah die Bücherei ...
Da klopft es plötzlich an die Tür ... „Herein!"
und tief gebückt tritt ein Studioſus ein.
Der alte Herr hat vollends ſeine Würde
und ſeinen Ernſt und gibt von ſeiner Bürde
wohl abgefächerter Gelehrſamkeit
ein ſatt geſalzen Quentchen zum Beſcheid
dem Jünger, der ſein durſtig Ohr ihm leiht.
Der Schüler ſucht der Weisheit Brot zu faſſen
und wird vornehm und huldreich bald entlaſſen.
Der Doktor ſitzt vor ſeinem Schreibtiſch nieder,
das Kinn in ſeiner Hand, und lächelt wieder.
Und durch die kaum verkühlte Seele ziehn
noch einmal jene holden Melodien
voll Sonnenſchein, voll Traubenſüße,
und unterm Schreibtiſch tänzeln ſeine Füße.

Was er da hört, muß ungefähr ſo klingen
wie jene Walzer opus 73.
Wann wird ſie Joachim uns wiederbringen? ...
Sieh da! ... aus meinem Tageblatt ergibt ſich:
Am Freitag iſt Quartett ... ſchon übermorgen?
Ich will doch gleich mir einen Sitz beſorgen.

Aus dem Zyklus „Jugendliebe".

Zuweilen dünkt es mich, als hört
ich eures Hofhunds heiseres Gebelle,
den ich so oft des Nachts aus seinem Schlaf gestört,
wenn ich durchs taunige Gras zur wohlbekannten Stelle
mich schlich, vom süßen Wahn betört.

Wie trieb im Pappelbaum der Wind sein Spiel,
daß Blatt um Blatt gespenstisch rauschte,
wenn ich empor zu deinem Fenster lauschte,
aus dem das Lispelwort der Liebe fiel!
Wir lachten, seufzten, lachten wieder;
ein Blumenstrauß, den du am Tag gepflückt,
ein Handschuh, drauf du einen Kuß gedrückt,
flog unversehens in den Kies hernieder.
Nach oben schaut ich unverrückt,
und doch, ich sah dich nicht, undeutlich nur
hob sich das weiße Nachtkleid aus dem Dunkeln,
derweil hoch überm Dach durch der Augustnacht Funkeln
ein Wetterleuchten um das andre fuhr —
just wie geheimstes Sehnen sich verrät,
aufblitzt und schweigt und wiederkommt und geht.

Wer bringt uns nun in ferner Einsamkeit
ein Stündlein nur zurück aus jener schönen Zeit?
Mir ist es just, als seist auch du erwacht
und sähst hinab zum Garten in die Nacht.
Der Hofhund bellt; warum? Es regt sich nichts —
nur übers lange Gras im Glanz des Mondenlichts
schwebt elfenhaft vom Säuselwind getragen
ein Traum von Lieb und Glück aus halbverschollnen Tagen.

Werkbund und Heimatschutz.

Alles Alte, soweit es Anspruch darauf hat, sollen wir lieben, aber für das Neue sollen wir recht eigentlich leben. Fontane.

Es läge nahe, einen Vergleich vom Landsturm auszuführen, als den wir unsere Heimatschutzleute das Vaterland behüten sähen, indessen der junge und kräftige Teil unseres Volkes mit dem Werkbund in den modernen Krieg gezogen wäre. Wer ein Gefühl für die Kraftspannung einer Versammlung hat und den stürmischen Beifall hörte, mit dem im konservativen Frankfurt die scharfen Anklagen und Forderungen van de Veldes begrüßt wurden, und wer sich dabei der gemächlichen Lichtbilder-Unterhaltung auf der Heimatschutztagung in Trier erinnerte, der mußte in der äußeren Haltung jenen Unterschied der Temperamente spüren, aus dem allein schon ein solcher Vergleich abzuleiten wäre. Der Vortrag van de Veldes enthielt eine schneidige Abweisung der neuen Biedermeierei, die — als eine Art Revanche für den verunglückten Jugendstil — ein Triumph der unkünstlerischen Industrie und die erste wirkliche Niederlage des Werkbundes sei. Daß man geneigt war, hierbei den Namen Schultze-Naumburg auszusprechen, der für den Heimatschutz eine Art Kriegsruf geworden ist: gab den Gegensätzen sogar eine fast persönliche Schärfe.

Der Naive wird freilich fragen: haben die beiden Bestrebungen überhaupt soviel miteinander zu tun, daß ein solcher Gegensatz möglich ist? Die einen möchten unsere Heimat in ihrer Natur und den Bauwerken vor Entstellungen schützen, die andern wollen gute Möbel, Schreibzeuge und Tapeten machen. Da sich aber beide Bünde in einer Auflehnung zur landläufigen Meinung befinden, da sie tatsächlich in den Krieg gezogen sind, Paraden abhalten und die Begrüßungen der verbündeten Regierungen empfangen, wird es die Sache klären, wenn wir den gemeinsamen Feind noch einmal genau betrachten: Wer entstellt unsere Heimat, sodaß ein besonderer Schutz nötig ist, und wer will verhindern, daß gute Möbel, Schreibzeuge und Tapeten gemacht werden? Um die Antwort gleich umfassend zu geben, in beiden Fällen das liebe Publikum. Unsere Stadtväter, Unternehmer und Industriellen dürften nicht so sorglos mit alten Bäumen, alten Häusern, Brücken und Stadtbildern umgehen, wenn das Publikum ein Auge darauf hätte. Und wenn es nur gute Möbel, Schreibzeuge und Tapeten kaufen wollte, könnte niemand mit der Herstellung und dem Verkauf von schlechten Geschäfte machen. Wer aber neue schlechte Sachen kauft und das gute Alte nicht achtet: hat einen schlechten Geschmack und eine unvornehme Gesinnung. Also ist der gemeinsame Feind der schlechte Geschmack und die unvornehme Gesinnung des deutschen Volkes.

Es ist nicht schmeichelhaft für unser Volk der Denker und Dichter, sich so auf einmal gleich Barbaren behandelt zu sehen, und es fragt sich, wie konnten wir mit unserer Bildung dahin kommen? Auf der Werkbundtagung war es wieder einmal zu hören: unsere Armut im neunzehnten Jahrhundert habe uns dahin gebracht. Nur merkwürdig, daß der bei unserm heutigen Reichtum so beliebte „Biedermeierstil" gerade jener Armut entsprang und daß, wer nicht mit den Augen des Stilforschers die Zeit bis 1870 untersucht, die Formen zwar bescheiden und ohne Schwung, aber schlicht und ordentlich, manchmal reizvoll genug zu einer besonderen Forschung findet. Der Verfall des Geschmacks und der Gesinnung setzte erst ein, als nach dem französischen Krieg das deutsche Volk nach dem politischen seinen wirtschaftlichen Aufschwung zu gewaltsam nahm, als „des alten Reiches Herrlichkeit" neu gegründet war und überall das Lied vom Barbarossa mit dem Frohgefühl der endlichen Erlösung gesungen wurde. Die wirtschaftliche Blutarmut — wenn sie die Ursache sein soll — zeigte den Verfall der Gesinnung erst an, als die neuen Kräfte ins Blut stiegen; und da wird man bei der ungeheuren Spannkraft, die unser Volk auf einmal in allen technischen Gebieten zeigte, wohl fragen dürfen: warum versagte es gerade da, wo doch so gründlich an ihm erzogen war, in seiner Bildung?

Wenn wir uns genau erinnern, sahen in den siebziger Jahren die Stuben unserer Eltern noch behaglich aus, selbst die Stadtstraßen zeigten schlichte Häuser, und ein streng mit Buchs gesäumter Hausgarten mit der Glaskugel war noch keine Seltenheit wie heute. Die Zerstörung kam nicht als ein langsamer Verfall in der Armut, sondern sie brach mit dem Reichtum und der neuen Machtstellung plötzlich wie eine Krankheit aus; das Krankheitsbild aber war die neue deutsche Renaissance — also ein Bildungsprodukt. Es läuft auf eine

Art von Selbstbetrug hinaus, wenn wir uns diese Einsicht mit irgendwelchen äußerlichen Erklärungen verwirren: der Ausbruch der Seuche, darin Geschmack und Gesinnung unseres Volkes fürchterlich zerstört wurde, ist durch die Eröffnung der Münchener Ausstellung im Jahre 1879 bezeichnet, an deren Eingangspforte die Worte prahlten: „Unserer Väter Werke".

Daß Deutschland sich der militärischen und politischen Führung Preußens unterordnete, um endlich wieder nach außen ein einiges Reich zu werden und für die wirtschaftlichen Kämpfe der neuen Zeit gerüstet zu sein, daß es durch den Blutverlust des großen Krieges grausam Luft bekam von seiner ländlichen Übervölkerung, daß ihm die Milliarden der Kriegsentschädigung in einem Augenblick zufielen, wo es den Schritt zum Industriestaat übereifrig ausführte: dieses alles ergab nur das weltgeschichtliche Examen, in dem seine historische Bildung gründlich durchfiel.

Statt die Gründung des neuen Reiches als den Anfang einer neuen Zeit mit ernsten Verpflichtungen anzusehen, genoß sein Siegerrausch die Wiederherstellung der „alten Herrlichkeit". Das Volk der Denker und Dichter, das in Gelehrsamkeit und Wissenschaften ein Scheindasein geführt hatte, gab sich dem historischen Rausch seines Sieges verblendet hin. In jenen Jahren wurden die fürchterlichen Kunstgewerbeschulen gegründet, wurde mit historischer Wollust alles für häßlich erklärt, was nicht im Stil der alten Herrlichkeit war, wurde die Vergangenheit auf den Thron der Kunst gesetzt. Damals ist das Wort „stilvoll" zur gültigen Münze geworden: ein ganzes Volk geriet unter die Herrschaft der „gelehrten Wissenschaften"; und was das Sonderbarste daran war, die Künstler hatten das historische Maskenfest dazu bereitet, aus ihren Ateliers war die Stimmung gekommen, die mit „Unserer Väter Werke" in zwei Jahrzehnten die bescheidene Kultur unseres Volkes vernichtete.

Wir wissen, wie sie es wieder gut gemacht haben, wie sie dem neuen Handwerk und der neuen Baukunst in einer künstlerischen Revolution zum Sieg verhalfen, indem sie die Vergangenheit entthronten und die Forderung der Gegenwart aufstellten. Genauer gesagt, wie sie die Gelehrsamkeit in der Kunst durch das lebendige Gefühl ablösten und unserm überbildeten Volk bewiesen, daß in künstlerischen Entwicklungen die historische Einsicht von einem Dutzend Lehrstühlen nicht soviel bedeutet wie ein geschultes Auge und eine geschickte Hand. Die Jugend unseres Volkes hat ihnen begeistert gedankt und die Behörden haben bald die Bedeutung dieser wirklich modernen Bewegung erkannt. Aber gerade da zeigte sich dann, wie gefährlich unsere Überbildung für alles Lebendige geworden war, indem sich zunächst alles in eine veränderte Art von Pädagogik zu entwickeln schien: Was sich von den Künstlern einen Namen gemacht hatte, wurde als Direktor oder Professor (den Deutschen scheint ein Künstler ohne den Professortitel ein Entgleister) an eine Kunstgewerbeschule berufen; aus den Kunstgewerbeschülern wurden nun nicht mehr Stilgelehrte, sondern Atelierkünstler gemacht: aber das eigentliche Handwerk stand gleichgültig, danach grollend und schließlich namentlich in den industriellen Großbetrieben in offener Feindschaft nebenan.

Mit der Dresdener Ausstellung war der Sieg der Künstler endgültig entschieden und nun geschah etwas, was für die Entwicklung unseres Handwerks einmal als grundlegend bezeichnet werden wird: die Künstler, statt den Ärzten, Rechtsanwälten, Architekten gleich sich zu einer Kaste mit bestimmten Standesforderungen abzuschließen, taten das Gegenteil: sie gründeten den Werkbund. D. h. sie einigten sich mit den gutwilligen Kunsthandwerkern zu einer Gemeinschaft, darin ihre künstlerische Bildung sich der handwerklichen Arbeit nebenordnete; sie entsagten ihrer Sonderstellung, sie durchbrachen endlich die Mauer, die in Deutschland wahrhaft chinesisch die sogenannten „gebildeten" von den „ungebildeten" Berufen trennt. Es wird gewiß noch lange dauern, bis bei uns der Sohn aus gutem Hause ebensogut „Buchbinder wie Advokat" werden darf: aber wenn irgendwo, dann ist im Kunsthandwerk die sogenannte Bildung im Begriff, unwichtig zu werden. Wer etwas Gediegenes, Schönes machen kann, ist wertvoll — nicht nur geschäftlich sondern auch ideell: der hier aufgestellte Qualitätsbegriff ist etwas anders als der Dünkel der Schulbildung. Der Werkbund ist der Schritt aus der gelehrten Schule in die Werkstätten; natürlich hatten die einzelnen Künstler diesen Schritt von Anfang an getan, die Bewegung war so schnell mächtig geworden, weil die Führenden den Arbeitskittel angezogen hatten und das Material mehr schätzten als den Zeichenstift. Von einer resoluten Auffassung des Kunsthandwerks, wie es z. B. die Holländer haben, wo der Künstler statt Professor Geschäftsmann wird, sind wir zwar noch weit genug entfernt: aber die fixe Bildungsidee der Kunstgewerbeschule ist durch den resoluten Entschluß der Künstler fürs erste beseitigt; und so stellte der Werkbund dem deutschen Volk zum erstenmal seit langem wieder das Vorbild eines nicht papierenen Idealismus hin.

Was er von seinem Volk erwarten darf, ist die gründliche Anerkennung dieser „neuen" Gesinnung. Und hier scheint mir der Punkt, wo man dem Heimatschutz als einer rückständigen Konkurrenz mißtrauen könnte. Er wird einen Rest historischer Sentimentalität nicht los: wer das gute Alte schützen will, liebt leicht die gute alte Zeit. Und wo eine neue Gesinnung sich gegen eine historische Überbildung durchzusetzen hat, ist das kein zuverlässiger Kampfgefährte. Unverkennbar hat eine historische Laune das moderne Kunsthandwerk wie eine verdächtige Krankheit ergriffen. Wer ein Haus „um 1800" treu renoviert, dem passen leicht auch nur die Möbel dieser Zeit hinein; und was an ihnen damals Sachlichkeit war, wird in der Nachahmung natürlich Formenspiel und „Stil". Die Biedermeierei ist tatsächlich die schwerste Krise der modernen „angewandten Kunst", weil sich der Gebildete in seiner Angst vor allen „modernen Experimenten" darin noch einmal sichern kann, ohne einer historischen Vorliebe verdächtigt zu werden. Ihm liegt die kühle Sachlichkeit etwa der Wiener Schule durchaus nicht, er sucht das warme Gemütliche und meint damit die Vertrautheit historischer Formen.

Wie stark diese historische Vertrautheit mit dem Gefühl für Schönheit verbunden ist und wie sehr dies beim „Gebildeten" manchmal nichts sein kann, als eine

genaue und liebevolle Kenntnis alter Formen — deren Gründlichkeit und reine Freude damit nicht verdächtigt werden soll — das hat sich bei den Eisenbrücken erwiesen, die lange allgemein für häßlich galten, obwohl sie teilweise — wie etwa die alte zu Koblenz oder die neue zu Düsseldorf wahre Wunder von konstruktiver und ornamentaler Schönheit sind. Der nun schon fast berühmte Kampf um die alte Mainbrücke bei Frankfurt brachte ein altes überraschendes Projekt vom Balthasar Neumann zutage, das nur zufällig damals nicht zur Ausführung kam. Wenn es nun aber heute stände, dann wäre ihm die alte Brücke schon damals geopfert und wir liebten und bewunderten die neuen Bögen vom Würzburger Neumann heute als altvertraut.

Um auf das Beispiel vom Landsturm zurückzukommen: Vor dreißig Jahren, als im Namen von unserer Väter Werken der Zerstörungskrieg in Deutschland begann, wäre seine Tätigkeit blutnötig gewesen, heute kommt er leider um diese dreißig Jahre zu spät, sodaß er in der Pflege bürgerlicher Altertümer ein sentimentales Anhängsel der konsequenten Denkmalspflege bildet. Solange darin der gelehrte Stilgeist herrschte, schien die Heimatschutzbewegung eine notwendige Auflehnung des Gefühls, dem der Stil gleichgültig, die schöne Erscheinung alles ist. Unterdessen hat sich aber auch in der Denkmalspflege der moderne Gedanke durchgesetzt, sodaß der Heimatschutz gewissermaßen am Wege liegen bleibt; wie es in Trier tatsächlich geschah, wo seiner verfahrenen Tagung die glänzenden Verhandlungen der Denkmalspflege unter der energischen Leitung von Oechelhäuser folgten. Hier erkämpfte die moderne Gesinnung gegen den historischen Stilzwang den endgültigen Sieg, während dort das altmodische Gefühl allerlei Klagelieder anstimmte. (Wobei die praktischen Leistungen des Rheinischen Vereins eine resolute Ausnahme machten.) Wir können heute sicher sein, daß der Denkmalspflegetag z. B. einer Wiederherstellung des Otto-Heinrichbaues im Schäferschen Sinn nicht mehr zustimmen wird; aber wir zweifeln, ob der Heimatschutz nicht gegen moderne Bauten altmodische Gefühle wachzurufen geneigt ist.

Und seien wir ehrlich: wodurch ist in diesen drei Jahrzehnten unser deutsches Land so schrecklich verhäßlicht worden: durch das, was abgerissen oder das was neu gebaut wurde? Wenn es möglich wäre, alle schlechten Gebäude mit einem Schlag wieder zu beseitigen, die in dieser Zeit gebaut wurden, wir würden gern alles in den Kauf geben können, was der Heimatschutz heute noch am Alten zu schützen findet. Entscheidend für die Erscheinung unseres Landes nach dreißig Jahren wird sein, was wir in dieser Zeit gebaut, nicht was wir an Altem — von den monumentalen Schätzen abgesehen — aufbewahrt haben. Während z. B. der Streit in Frankfurt um die alte Brücke ging, ist draußen die Festhalle gebaut worden und manches peinliche Gebäude in der Umgebung. Der ungeheure Aufschwung unserer bürgerlichen Welt hat so unsinnig große Bedürfnisse an gebauten und möblierten Prachtgebäuden: da bedarf die moderne Gesinnung der letzten künstlerischen Kraft. Es muß schon schaden, wenn auch nur einer beim Landsturm bleibt, der nach seinem Einfluß oder seiner Hand mithelfen könnte, dem Neuen „recht eigentlich zu leben".

W. Schäfer.

Das Weltpostdenkmal.

Jetzt, da das Unheil geschehen ist, wird man sich wohl oder übel damit abfinden müssen. Das Weltpostdenkmal von Charles-René de Saint-Marceau wurde am vierten Weinmonat in Bern feierlich eingeweiht. In seiner ganzen Anlage stellt es den Triumph der Equilibristik in der Denkmalkunst dar. Insofern dürfen sich die Berner gratulieren, ein Unikum zu besitzen, dessen Anwesenheit die Aufgabe einer ihrer schönsten Promenaden wohl lohnt. Würde ich, als ein von der Literatur Unbeeinflußter, vor das Denkmal gestellt mit der Aufgabe, es zu deuten und zu beschreiben, so würde ich aus meinem einfachen Empfinden heraus sagen:

„Aus einem Berge entspringt eine nach oben drängende Wasserhose oder eine vulkanische Eruption, deren Strahl eine unwahrscheinlich schwere Sphäre in der Luft balanciert, etwa wie das kleine Wasserstrählchen die silbernen Glaskügelchen in den Jahrmarktsschießbuden. Um die Sphäre herum winden sich in tollem Reigen fünf Genien, weibliche schicke Gestalten, die eine Art Fangspiel zu treiben scheinen. Und rechts, ein wenig abseits in dem Berge, ruht eine große Frauengestalt, scheint zu überlegen, was die Walpurgisszene da oben zu bedeuten habe, ohne eine anständige und plausible Lösung zu finden. Sie schaut daher unglaublich dumm in die Welt hinaus und stützt den Arm auf einen Schild, auf welchem wir das Berner Wappen vermuten dürften, wäre nicht das Wappentier, halb Schwein, halb Hund, eifrigst bestrebt, über den Querbalken und den Schild hinaus in die Klüfte des Berges zu kriechen."

Und wenn man mich fragen würde:

„Entschuldigen Sie, ist an dem Denkmal etwas auszusetzen?" so würde ich bestimmt erwidern:

„Gewiß, die Sache, so wie sie nun einmal ist, kommt mir zu ruhig vor; lassen Sie, bitte, den zweifellos vorhandenen aber versteckten Mechanismus spielen, damit der Rauch oder das Wasser, das aus dem Berg emporschießt, rascher quelle, die Sphäre sich von links nach rechts und die Genien von rechts nach links sich drehen und das arme Wappenvieh davonlaufen, sich verkriechen und schämen könne."

Was gilt die Wette, ich hätte mit diesem Wunsche den geheimsten Wunsch von de Saint-Marceau annähernd richtig getroffen!

Der Satz von der Ruhe im Denkmalstil als Größe hat mir, insofern er Anspruch auf dogmatischen Wert erhob, eigentlich nie zu imponieren vermocht. Weil er mir ein wenig pedantisch vorkam und in mir, wo ich ihn gelegentlich verwirklicht sah, pure Langeweile auslöste. Ich sage und bekenne das hier, um von vornherein den Verdacht von mir abzuwälzen, ich sei dem Saint-Marceauschen Werke mit dem Vorurteil eines ästhetischen Lehrsatzes entgegengetreten.

Aber schließlich hat alles seine Grenzen. In Erz gegossene Wolken, wirbelnde Karusselle, raupenartige Bären . . . daran muß ich mich erst ein wenig gewöhnen. Mein irrgewordenes Auge sucht vergeblich nach Anhalts- und Fixierungspunkten, späht nach Linien, — alles wirbelt und verknäuelt sich in einemt unentwirrbaren linearen Chaos. Und das ausgerechnet auf der kleinen Schanze in Bern, einem Platze, dessen schon vorhandene Baumarchitektur gerade nach etwas Großem, Ernstem, Linearem schrie. Wo es auch einem mittelmäßigen Talente möglich gewesen wäre, Erfreuliches zu schaffen.

Nichtsdestoweniger wurde Saint-Marceau am vierten Weinmonat in Bern als der geniale Künstler gepriesen. Das bedeutete angesichts der vollendeten und unwiderruflichen Tatsache eigentlich nichts mehr, als einen Akt internationaler Höflichkeit, den wir gern gläubiger angehört hätten, wenn unsere Bekanntschaft mit Saint-Marceau nicht weiter zurückreichte.

Ich sah seinen jungen Dante, der mit kokett gekreuzten Beinen im Luxemburg auf einer Stabelle sitzt, und freute mich des eleganten Mantels, der hübschen Frisur, der wohlberechneten linken Hand, die auf dem Oberschenkel ruht, aber meine Gedanken waren weit von jenem Dante entfernt, welchen Nietzsche derb, aber nicht unzutreffend „die Hyäne, die in den Gräbern wühlt", nennt.

Und ich entsinne mich des Genius, der das Geheimnis des Grabes hütet. Ein schickes exotisches Frauenbild, das mir für die Hüterin eines ernsten Geheimnisses verteufelt indiskret und kokett vorkam. Der Blick über die Schulter, die Arme, die wollüstig die Urne umschlingen, erinnerten mich zu sehr an Blicke und Arme, die man alle Abende auf den Grands Boulevards gern bewundert, weil die Genien dort ein umüsanteres Geheimnis — auch nicht hüten.

C. A. Loosli.

Hans Thomas siebzigster Geburtstag.

Unter den zu Hans Thomas siebzigstem Geburtstag veranstalteten Festlichkeiten stehen die Eröffnung des Thoma-Museums und die Thoma-Ausstellung im Kunstverein naturgemäß im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses. Das Thoma-Museum bildet einen in sich abgeschlossenen Anbau der Kunsthalle und ist bestimmt, alle der Karlsruher Galerie angehörigen Werke Thoma's zu einer besondern Abteilung zu vereinigen. Es besteht aus drei Seitenlichtsälen und einem die Mittelachse abschließenden Oberlichtsaal. Die Seitenlichtsäle enthalten die Einzelwerke, deren Bestand durch reiche Stiftungen des Künstlers selbst zu einer stattlichen Sammlung erweitert worden ist. Ich nenne u. a. von Werken aus der mittleren Zeit die Balgenden Buben (von 1872), das Selbstporträt mit Tod und Engel (von 1875), den Kinderreigen (von 1872), die Giardiniera (von 1881); von Werken der späteren Jahre das auf dem Übergang von Mittel- und Spätzeit stehende Paradies (von 1904), eine Schweizerlandschaft (von 1905); der letzte Seitenlichtsaal enthält zahlreiche Arbeiten aus den sechziger Jahren, die als Dokumente seiner Frühzeit von besonderem Interesse für die Geschichte von Thomas Entwicklung sind und uns zeigen, aus welch sorgfältigem und liebevollem Detailstudium sich die spätere Freiheit des persönlichen Stils entfaltet hat. Den eigentlichen Mittelpunkt des Museums bildet der Oberlichtsaal — die Kapelle mit dem Christuszyklus. Schon der Eingang, der durch keramischen Schmuck auf Goldgrund gehoben und von zwei nach Thomas Entwürfen ausgeführten landschaftlichen Glasgemälden flankiert ist, bereitet auf einen Raum von feierlicher Stimmung vor. Hier ist an den drei dem Blick sich darbietenden Seiten des Raums in sieben Hauptmomenten das Leben Christi geschildert: Geburt (das Weihnachtstriptychon von 1905), Flucht nach Ägypten, Versuchung, Bergpredigt, Ölberg, Kreuzigung und — dem Weihnachtstriptychon gegenüber, wieder triptychonartig von Hölle und Paradies begleitet — die Auferstehung. Die Rückwand ist mit Schnitzereien und Bildern aus dem Thomaschen Kalender ornamentiert und deutet damit den Zusammenhang zwischen Jahr und Leben Christi an. So bildet das Ganze ein zusammenfassendes Bekenntnis von Thomas menschlicher und künstlerischer Anschauung und gibt mit den Einzelwerken zusammen dem Thoma-Museum den Charakter einer allseitigen Repräsentation von Thomas Lebenswerk. Als Schöpfungen der jüngsten Schaffensperiode tragen die Bilder des Christuszyklus naturgemäß den Charakter des Spätzeitstils. Bemerkenswert ist übrigens der Gegensatz der mehr malerischen, auf Hell und Dunkel gestimmten Behandlung des Weihnachtsbildes zu der strengen, freskomäßigen Linienklarheit und Tonhelligkeit der Auferstehung. — Die Thoma-Ausstellung im Kunstverein enthält über 100 Gemälde, Zeichnungen und Aquarelle und einen Saal mit Arbeiten und Entwürfen kunsthandwerklichen Charakters. Es sind durchweg Werke aus Privatbesitz, die auf diese Weise der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht worden sind. Das Verdienst, diese schöne und reiche Sammlung zusammengebracht zu haben, gebührt im wesentlichen Herrn Dr. Beringer in Mannheim. Im allgemeinen überwiegen Bilder aus älterer Zeit; namentlich bestimmen die im Ton tiefen und vollen Arbeiten der siebziger und achtziger Jahre den Gesamteindruck. Es sind darunter manche von Thomas schönsten Schöpfungen: so zwei seiner mythologisierenden Idealllandschaften: Frühlingsreigen (von 1875) und Goldene Zeit (von 1876), eine Pietà (aus dem Besitz des Prinzen Max), das Selbstbildnis mit dem Buch (von 1886 aus der Dresdener Galerie); von Werken der Spätzeit stellte die Großherzogliche Familie das Bildnis Friedrichs I. (von 1902) zur Verfügung; besonders charakteristisch ist auch die Thomasche Alpendarstellung durch einen Blick ins Lauterbrunnertal vertreten. Im übrigen soll die Ausstellung keine historische Übersicht von Thomas Entwicklung geben; sie gibt einen nach rein künstlerischen Gesichtspunkten ausgewählten Ausschnitt seiner Lebensarbeit.

K. W.

Ein deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe

wird durch Karl Ernst Osthaus mit Unterstützung des Werkbundes vorbereitet: „eine Mustersammlung aller Branchen, die zur Kunst irgendwelche Fühlung haben". Mir war die Gründung nicht recht klar, bis ich nun im Frankfurter Kunstgewerbemuseum als eine Art Beispiel davon eine Sammlung von geschäftlichen Drucksachen, Plakaten sowie drei Schaufenster sah. Nun muß ich allerdings gestehen, daß mich selten etwas so überzeugte. Was man als „Kunstgewerbe" sonst in Ausstellungen gezeigt bekommt, sind meist Luxusgegenstände, an denen gewissermaßen die künstlerische Arbeit ausgestellt wird: dies aber sind Sachen, wie sie jedes Geschäft tatsächlich täglich braucht, nur daß sie mit Geschmack und solid gemacht wurden: Geschäftsbriefbogen, Geschäftskarten, Prospekte, Packpapiere usw. Namentlich die Schaufenster wirkten überaus einnehmend; amüsanter und farbiger als das sonstige Kunterbunt, in den einzelnen Stücken wie in der Anordnung anziehend.

Man begreift, so klein die Ausstellung war, sehr bald die Bedeutung solcher Vorbilder, die nicht als Kunst sondern als schöne Sachen kommen, und denkt mit Stolz: was für eine Vorbildersammlung wir aus guten Türgriffen, Tischzeugen, Nußknackern, Uhren sowie schönen Materialien zum Ansporn für unsere Gegenwart machen, und wie gut wir damit schon nach den heutigen Leistungen vor der Nachwelt beständen. Alle Regierungen und Handwerkskammern, alle Werkstätten und Bildungsvereine sollten das Unternehmen eifrig unterstützen, weil es eine Angelegenheit des nationalen Stolzes und der praktischen Anwendung zugleich ist. Da die Sammlung nicht in einem Museum aufgestapelt, sondern in einzelnen Wanderausstellungen fortwährend reisen soll, wird sie unabsehbare Anregung geben können, falls sich ihr wirklich das ganze Interesse aller beteiligten Körperschaften sowie die Teilnahme des guten Publikums zuwendet. Wenn der Werkbund schon mit diesem Museum allein sein Dasein begründen wollte, wäre es weitaus gesichert. S.

Moderne Fabrikbauten

wurden bei der Werkbundtagung in Frankfurt als Beginn einer Wanderausstellung gezeigt. Leider nicht so gut, wie man erwartet hätte. Die von uns seinerzeit abgebildete Kraftanlage in Bad Nauheim bildete durchaus das Glanzstück, und manches war da, das man eher tadeln als loben konnte. Auch wenn z. B. die Dresdener Werkstätten in der neuen Gartenstadt „Hellerau" altvertraute Hausformen für ihre Gebäude wählen, mag das mit dem altväterlichen Nebenklang der Werkstätten wohl stimmen, aber moderne Fabrikbauten sind das nicht. Ob ich eine Fabrik mit Jugendstil-Ornamenten oder mit Biedermeierei einkleide: beides paßt gleich schlecht zu ihr. Worauf es fast ausnahmslos ankommt, sind helle und luftige Hallen, die hätten innen wie außen die Erscheinung zu bestimmen. Sachlichkeit und Konstruktion müßten herrschen statt Wohnlichkeit und Schmuck. Es wäre wünschenswert, wenn die Ausstellung noch vor ihrer weiteren Wanderfahrt in dieser Beziehung ergänzt würde. S.

In Konkurrenz mit dem Kunstwerk.

Es liegt mir viel daran, daß unsere Leser die Abhandlung mit diesem seltsamen Titel nicht überschlagen, sondern trotz ihrer barocken Art von Philosophie zu Ende lesen. Sie führt einen neuen Mitarbeiter ein, auf dessen Entdeckung ich einigermaßen stolz bin. Eine Art moderner Mystiker, d. h. ein philosophisch geschulter Kopf, der zur Verdeutlichung phantastische Gedankengänge findet, der sich am Geheimnis der Welt nicht mit der Verknöcherung der Begriffe sondern in ihrer Bekleidung mit den buntesten Bildern versucht: Ein dichtender Denker also, der mit einem besonderen Sinn für das künstlerische Problem begabt ist und daran seine barocken Gedankengänge vollführt. Welche außerordentliche Einsicht diese kleine Abhandlung vermittelt, wie sie auf launigste Weise den Lebenskreis der Kunst umschließt: das wird der Leser schon selber finden, wenn er die kleine Mühe nicht scheut, ihr bis zum Schluß standzuhalten. W. Schäfer.

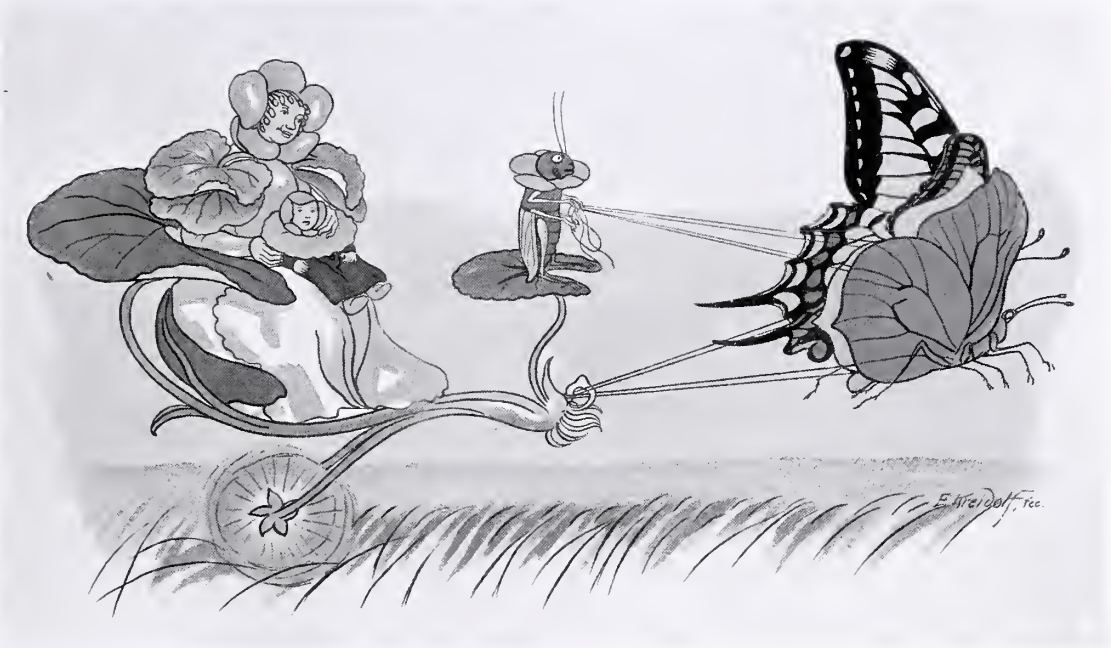
Als und wie.

Das ist, wie wenn Zwillinge immerfort verwechselt werden; d. h., der Deutsche würde sagen: alswie, weil er es nicht behalten kann, welcher Zwilling in diesem wie in jedem andern Fall der richtige ist und weil er darum die zwei Namen übervorsichtig zusammen nennt. Das ist dann wie janein, auch rechtslinks, auch vornhinten oder wie der Schüler einen großen Anfangsbuchstaben mit einem kleinen durcheinander malt, damit der milde Lehrer sich den richtigen aussuchen kann. Ich bin so groß wie meine Mutter, doch kleiner als mein Vater; wie = die Ähnlichkeit, als = der Unterschied: das ist zum Lachen einfach und wird so lächerlich verkehrt gemacht, wie wenn es nichts Schwereres für den Deutschen zu lernen gäbe als die Geheimnisse seiner Sprache. S.

Verantwortlich: Wilhelm Schäfer, Verlag der Rheinlande G. m. b. H. Druck A. Bagel, Düsseldorf. Papier: J. W. Zanders, B.-Gladbach.
Alle für die Redaktion bestimmten Sendungen sind an den Herausgeber W. Schäfer, Vallendar, erbeten.
Für unverlangte Manuskripte und Rezensionsexemplare wird keine Verpflichtung übernommen.

Ernst Kreidolf: Die Festzeiten
(aus dem „Buntscheck").

Mit Genehmigung des Verlags
H. & Fr. Schaffstein, Köln.



Ernst Kreidolf: Butterblumes Ausfahrt (aus den „Blumenmärchen").

Ernst Kreidolf als Dichter und Künstler.

Jedermann weiß, daß Ernst Kreidolf Bilderbücher für die Kinder macht, auch dazu meistens die Reime oder die Prosa schreibt. Das tun heute viele, darunter berühmte Leute, Dichter von Namen, scherzhafte und pathetische, unter andern solche, denen man es am wenigsten zugetraut hätte. Und Maler ähnlichen Schlags. Sie sind gleich halbdutzendweise mit ihrer Kunst in die Kinderstube gegangen. Mir will scheinen, es war wieder einmal eine Mode, und sie mitzumachen gehörte eben zum guten Ton wie bei andern Moden auch.

Man braucht über die Leistungen der gedachten Herren nicht abzusprechen. Viel Interessantes, ja Gutes, kam dabei heraus. Allerdings auch Unerfreuliches, Gewollt-Naives. Manchmal ganz und gar Kindisches. Solche Klippen lagen zu nahe. Um an ihnen nicht zu scheitern, dazu gehörte ein ganz besonderes „Genie" — nämlich in dem populären Sinn wie auch der Volksmund von einem sagt, er habe ein besonderes „Genie". Das hat Ernst Kreidolf. Er hat es in höherem Grad als irgend einer. Er zeigt sich mit seiner ganzen kindlich-liebenswürdigen Menschlichkeit und eigenartigen Künstlerschaft wie einzig geschaffen zu solchem Unterfangen. Er braucht sich nicht „herabzulassen" und läuft darum nicht Gefahr, ins Kindische zu verfallen. Er ist bei der Sache mit seiner ganzen Seele und mit seiner ganzen Kunst. Und darum scheut er sich auch nicht, mehr zu geben als das Kind braucht, nicht einzig dem Kind etwas zu sagen, sondern auch denen, die kindlichen und künstlerischen Auges mit dem Kind seine Sachen betrachten. Aus demselben Grund erfahren Lafontaines Fabeln — in Frankreich — eine über alles gehende Schätzung und werden bei uns Grimms Märchen vom richtigen Schulmeister in Acht und Bann getan. Sogar „gebildete" Mütter gibt es, die an diesen Märchen, eben weil sie niemals kindisch sind, Anstoß nehmen und die deshalb eigene erfinden und sogar drucken lassen. Problem: Zum Guten erziehen wollen durch Schlechtes.

Auch Kreidolf hat unter solchen Borniertheiten zu leiden. Die Leute, um die es sich handelt, danken es ihm wenig, daß er in seinen Kinderbildern aufs Kunstwerk hinauszielt mit Einsetzung

seines ganzen Könnens, das nicht gering ist. Damit, sagen sie, entfernt er sich vom Kind. Sie meinen, daß das arme Kind an nichts Freude haben könnte als am gewöhnlichsten Alltagskram, verbrämt mit Weihnachtssentimentalität im herkömmlichen Bilderbogenstil. Die so urteilen, und es sind dieselben, die zugleich das Wort „Kind und Kunst" so gern im Munde führen, müssen einen recht schäbigen Begriff von der Phantasie des Kindes haben und nicht wissen, daß Plutarch eine beglückende Kinderlektüre ist, wenn nur die sprachliche Fassung nicht im Wege steht.

Es ist Kreidolfs ganz besonderes Verdienst, daß er die Blicke der Kleinen vom Kleinlichen der Kinderstube hinweg ins weite und lichte Reich der Phantasie entlockt. Sie haben noch Zeit genug, realistisch zu werden, die Welt und das Jahrhundert sorgen schon dafür. Kreidolfs Kinderbücher sind ein wunderbares Gegengift gegen soviel Läppisches und Albernes, woran unsere Jugendliteratur — und ein gut Teil der andern — so bedenklich krankt. Nur Allzuviele finden freilich daran nichts Krankes, und diesen ist Kreidolf verdächtig. Er wird sich aber von ihren Einwänden nicht irre machen lassen. Schon deshalb nicht, weil er bei seinen lustigen Schöpfungen sozusagen gar keine Absichten hat und nicht nach den (wahren oder eingeredeten) Bedürfnissen Anderer sein Schaffen einrichtet, sondern einzig nach dem eigenen inneren Bedürfnis — wie jeder wahre (und wahrhaftige) Künstler.

Um nicht mißverstanden zu werden nur noch das: Natürlich ist auch die alltägliche Kinderstube reich an Poesie, zu der ja wohl auch der Humor gehört, und diese „Wirklichkeit" künstlerisch darzustellen, ist selbstverständlich eine würdige Sache. Aber eben darauf kommt es an: wie dargestellt wird. Auch in der Kinderkunst gibt es ein „billiges Genre". Und die Tanten mögen sich daran freuen. Die Kleinen auch. Nur zur Kunst erzieht man nicht auf solchem Wege. Wenn aber z. B. E. R. Weiß (im Buntscheck) aus dem geringsten Inventar einer Kinderstube eine grandios-dekorative Bildwirkung schafft, so gibt diese allerdings nicht wie das „Genre"bildchen Stoff zu heiterem und gemütlichem Geplauder, sondern ist nur dem Auge eine Lust. Doch darin den höheren Gewinn zu sehen, nicht im andern, darauf eben wollen wir hinaus. Auf einem andern Blatt des Buntscheck gibt Weiß das Inventar eines kleinen Hausgärtchens. Dabei läßt er, gewiß mit voller Absicht, alles weg, woraus etwa ein anderer ein „Genre" machen könnte. Er beschränkt sich vollständig auf das „tote" Inventar (nature morte); aber zu welchem Leben weiß er es zu erheben, zu welcher weiten und lichten Schönheit es auszudehnen mit reinen Kunstmitteln, den einfachsten von der Welt. Der Gegenstand bleibt Hausgärtchen; die Kunst tut dazu einen unbeschreiblichen Zauber, der, unabhängig von der Natur, vom Gegenstand, allein aus der Phantasie des Künstlers geschöpft ist. Solche Dinge dem Kind, nicht vor den Verstand einstweilen, aber vor die Augen bringen, das heiße ich Erziehung zur Kunst, wenn das Wort mehr sein soll, als ein leerer Schall. An solchen Dingen können noch Erwachsene lernen. Gerade weil hier alles so einfach liegt.

Leuchtet nun daraus eine Ahnung auf, was ein Bilderbuch für Kinder bedeuten kann? Und wie man damit einem Ziel zusteuern aber auch geradezu davon wegsteuern kann in aller Arglosigkeit?

Natürlich ist nicht der schnurgerade Weg, wie etwa E. R. Weiß ihn weist, der einzige, der ans Ziel führt. Ein ebener Weg und krumm geht auch nichts um, sagt das Volk und hat sicher recht. Solche Schlängelwege (und Schlenderwege) liebt Ernst Kreidolf. Sie sind seiner Natur zusagender als die gerade Linie. Vielleicht oder sogar wahrscheinlich auch der Natur des Kindes. Kreidolf ist in zwei Damen zugleich verliebt, die streng genommen, wirklich streng genommen, nicht dieselben Wege haben. Er läßt sich von der Kunst und der Poesie zugleich führen. Genauer gesagt, er läßt sich in der Hauptsache von der Kunst führen aber doch gelegentlich von der Poesie auf Seitenpfade locken, lustige Phantasiepfade zwischen Blumenwiesen und schwindelnden Felsen, durch schauerliche Gründe und über goldene Hügel, ja läßt sich tragen, denn die Dame hat Flügel, in Ätherhöhen und wandelt mit ihr auf weißen Sommerwolken und auf Strahlen des Mondscheins.

Und wer ließe sich solche Abschweifungen, solche Poeten-Ausschweifungen nicht gern gefallen? Wenn nur der Künstler dabei sich nicht vergißt.

Daß dieser dabei gelegentlich zu kurz kommt, läßt sich nicht leugnen. Es gibt im Reich der poetischen Phantasie, von inneren Vorgängen ganz abgesehen, weite Regionen, wo die sichtbare Darstellung

sozusagen nicht hinreicht oder doch auf bedenkliche Schwierigkeiten stößt. Z. B. kann die poetische Phantasie ohne Unzuträglichkeit alles anthropomorphisieren, die Sonne, den Mond, die Erde und alle Kreatur. Gegen die sichtbare Darstellung sträuben sich solche Anthropomorphismen mehr oder weniger. Die Phantasie ist unbegrenzt, der Griffel und die Zeichenfeder haben ihre Grenzen und Einschränkungen. In den Blumenmärchen und heuer wieder in den „Sommervögeln" verkennt Kreidolf manchmal dieses Gesetz und wird mehr oder weniger „unanschaulich" d. h. unkünstlerisch. Oder befriedigt doch nicht ganz. Ein Widerstreit zwischen der Ungebundenheit des Poetischen und der gesetzmäßigen Bedingtheit des Plastisch-Künstlerischen macht sich geltend, und weder Poesie noch Darstellung kommen ganz zu ihrem Recht. Auf der einen Seite Unanschaulichkeit und auf der andern Verarmung, die ernüchtert, die Feder kann der Phantasie nicht nachkommen. Die spielerische Willkür aber, die ja auch ihr Recht hat, ist doch wieder nicht kühn genug, um den Mangel des Organischen vergessen zu lassen. Man müßte denn ein Kind sein. Schon möglich, daß das Kind an solchen „Poesien" gerade seine größte Freude hat. Und so verdiente, was mir Anstoß erregt, in anderer als ausschließlich künstlerischer Hinsicht, vielleicht doch ein ganz besonderes Lob und gewinnt erst recht sich Dank.

Mit voller Sicherheit des Gefühls aber kann man Kreidolf da Beifall zollen, wo die rein künstlerischen Qualitäten der Darstellung von der poetisierenden Tendenz nicht beeinträchtigt werden, was immerhin bei der großen Mehrheit seiner Sachen der Fall ist.

Und somit ein Wort über diese künstlerischen Qualitäten.

Zunächst die Zeichnung als solche. Ihr höherer Wert liegt in dem Verhältnis des mit beschränkten Mitteln Dargestellten zu unserm Vorstellungsbild. Je schärfer der Zeichner charakterisiert und je weniger Aufwand er dazu braucht, desto höher steht seine Meisterschaft: Kreidolf betont sehr das individuell Charakteristische. In den Mitteln wirkt er manchmal noch kleinlich; doch vor andern Blättern wieder denkt man an Wilhelm Busch, was etwas heißen will.

Eine der obersten Forderungen an den darstellenden Künstler ist die: eine mannigfaltige und bunte Vielheit zur Einheit zusammenzubringen, d. h. eine geschlossene, ruhige, in nichts auseinanderfallende, kurz befriedigende Bildwirkung zu erzielen. Man nennt das bekanntlich Komposition. Oder hat es so genannt. Das Wort ist heute ein wenig verpönt. Die Sache bleibt. An dieser Forderung läßt es Kreidolf schon manchmal fehlen. Sie ist nicht seine unbestrittene Stärke. Doch gelingen ihm auch ganz entzückende Kompositionen, und einzelne Blätter im „Schwätzchen", in den „Alten Kinderreimen", in den „Wiesenzwergen", im „Fitzebutze" sind geradezu meisterlich.

Die Komposition wird verdeutlicht und in ihrer Wirkung erhöht durch gewisse Akzente, zeichnerische oder malerische, als da sind der lineare Rhythmus, die Verwendung der Flächenfüllung zum Ornament, der Linie zur Arabeske. Hier zeigt sich Kreidolf zunächst als geistreicher Zeichner. Ein Blatt wie „Petersilie Suppenkraut" ist besonders wirksam durch die rhythmische Grazie der linearen Komposition. Nicht weniger das Blatt „In mein Bettchen leg ich mich", ebenfalls in den „Kinderreimen". Die poetische Stimmungssuggestion, die uns aus dem geheimnisvollen Moll-Dreiklang der Töne entgegenschlägt, wird durch das Element der Linie wirksam gesteigert, und die Figur am nächtlichen Sternhimmel wirkt weniger durch das, was sie vorstellen soll, als durch das grandiose Ornament, das sie auf die Fläche projiziert. Das Blatt „Besenbinders Tochter", immer in den nämlichen „Kinderreimen", hat es mit der äußersten menschlichen Häßlichkeit zu tun; aber durch seinen zeichnerischen Rhythmus, durch streng ornamentale Anordnung und Füllung der Fläche, durch bewußte Verwendung der gegebenen Linien zur Arabeske wird es zu einer Sache der Schönheit. Das Blatt: „Der Butterblume Ausfahrt" in den „Blumenmärchen" hat seinen Wert nicht sowohl in dem poetischen Gedanken als in der geistreichen Arabeske, die durch die Darstellung herauskommt. Und gar das Blatt „Eins, zwei, drei" in den „Kinderreimen"; „Zwei Mäulchen", „Geburtstag" und „Kinderküche" im „Fitzebutze". Hier kann man nicht mehr zweifeln, worin Kreidolf seine besondere Stärke hat. An diesen Blättern hätten die Randzeichner in Maximilians Gebetbuch ihre Freude gehabt. In den „Schlafenden Bäumen" sind das beste die rein orna-

mentalen Beigaben, die Fußleisten, die Schlußvignette, besonders aber das Widmungsblatt und das Vorsatzpapier.

Überhaupt diese „Widmungsblätter". Sie sind, in rein künstlerischer Wertung, Kreidolfs Glanzleistungen. Das von den „Schlafenden Bäumen" habe ich genannt. Nicht in der phantastischen Bildung des Fabeltiers liegt seine Schönheit (und also eigentliche Poesie), sondern wiederum in der künstlerischen Behandlung der Arabeske, die so schön ist, daß man sich nicht satt daran sieht, ja das Gegenständliche darüber kaum bemerkt. Von gleicher entzückender Schönheit sind die Titelblätter und Widmungsblätter (und Schlußvignetten) vom „Schwätzchen", den „Wiesenzwergen", den „Kinderreimen", dem „Buntscheck". In einigen davon steht das farbige Ornament auf gleicher Höhe mit dem linearen.

Auch die Farbe hat in diesen Dingen einen andern Sinn als in der Malerei; sie ist hier eine mehr äußerliche Beigabe, mehr „Illumination" als „Kolorit" im malerischen Sinn, d. h. auch sie ist hier vor allem Ornament, ein Akzent mehr zur Hebung und Betonung der Komposition. Kreidolf verwendet dieses Mittel aufs geistreichste. Er weiß mit seinen Farbenornamenten die stärksten Suggestionen zu erzielen; sie sind immer schön und in seinen stärksten Momenten ebenso phantastisch wie schön. Jede Bewegung, die Farben auszudrücken vermögen, meistert er, vom sanftesten Adagio bis zum wildesten Tanz, der auch in der letzten Ausgelassenheit nicht unrhythmisch wird oder die Harmonie zerbricht. Von der farbigen Schönheit bei Kreidolf kann man nicht leicht ein Wort zu viel sagen.

Nun meint man vielleicht, ich habe vom Dichter Kreidolf noch nicht gesprochen, aber das ist nicht richtig. Seine Reime (manchmal ist es auch Prosa), die er seinen Bildern beigibt, habe ich allerdings kaum erwähnt, sein Dichtertum liegt eben nicht hauptsächlich darin, viel mehr liegt es in den Bildern.

Benno Rüttenauer.

Ernst Kreidolf: Fahrt des Trauermantels (aus den „Sommervögeln").

Ernst Kreidolf:
Widmungsblatt der „Schlafenden Bäume".

Ernst Kreidolf: Ankunft der Hochzeitsgäste (aus den „Wiesenzwergen").

Ernst Kreidolf: Der Kampf
(aus den „Wiesenzwergen").

Ernst Kreidolf: Besenbinders Tochter
(aus den „Alten Kinderreimen").

Kulturgeschichte des Stuhls.*

Antiker Stuhl aus Marmor mit Fußbank.

An einem Beispiel soll gezeigt werden, inwieweit Kultur in früheren Zeiten sich auf einem Möbel niedergelassen hat, also inwieweit das Möbel Instrument und Ausdruck eines sozialen Empfindens gewesen ist.

Ich wähle den Stuhl, aus Gründen, die sich bald ergeben werden. Es gibt Schemel, Lehnstühle und Armlehnstühle, aber ihr formaler Unterschied ist kein kultureller. Das Taburett, der kreuzbeinige Schemel wird im französischen Zeremoniell zum vielbeneideten Ehrensitz. Der Scharnierstuhl des Quattrocentro wiederholt sich im Schatz alter englischer Könige und im Mobiliar der Aschanti. Vielmehr bilden Zeiten ihre Lieblingstypen heraus und hinterlassen sie uns oft unter anspielenden Namen. Da ist der Savonarolastuhl, der zwei S-förmige Lattenteile ineinanderfügt mit aufgelegtem Sitz und abnehmbarer Rückenlehne, ein Möbel, ebenso behaglich nachdenksam wie freiheitlich in der Handhabung. Da ist der Oliver Goldsmith-Stuhl mit vier gespreizten Füßen, die ein doppeltes T verbindet, runder Sitzfläche, geschwungenen Armlehnen und gestützter Rücklehne, ländlich leicht, und trotz allem Komfort schlank und beweglich. Da ist der Strozzistuhl mit der dünnen, langen Lehne, die von einem Wappen gekrönt ist, während die Füße bäurisch fest und kantig unter sechseckigem Sitz stehen. Der Lutherstuhl, in den Kopien recht drehbar mit einer Renaissanceschnitzelei, die von keiner italienischen Proportionalität zeugt, aber auch nicht von deutscher Ehrlichkeit — das Original ist verloren gegangen. Der Shakespearestuhl, hochlehnig und armweit, gut für die Weisen wie für die Narren, ein Präsentierstuhl, der den Menschen gar wirksam umrahmt und greifbar darbietet, gravitätische Herren und liebreizende Frauen. Der Rubenssessel mit doppeltem Fußgestell und knapper Lehne, aber fest und schön gepolstert, Ateliermöbel und vorzüglicher Eßstuhl.

Antiker Sessel aus Marmor.

Der Kaiserstuhl aus Goslar. Sitz Marmor, Lehnen gegossene Bronze. XI. Jahrh.

Doch wir wollen weiter ausgreifen. Wir wollen die Kulturgeschichte des Stuhls den Rassen nach durchnehmen. In der Geschichte der Sitzmöbel zeichnet sich ab, was die Kultur der sitzenden Menschen war. Es klingt unbedeutend: der sitzenden Menschen. Aber man wird verstehen, daß das Sitzen, da es eben einmal einen nicht unbeträchtlichen Teil unserer Gewohnheiten in sich schließt, auch seinen Einfluß gehabt hat auf die Art, wie das Sitzmöbel gestaltet wurde. Die Menschen sitzen verschieden. Es gibt ein patriarchalisches Sitzen und ein Sklavensitzen. Es gibt ein Ausruhsitzen und ein Herrschersitzen. Es gibt ein Sitzen, das nur das Stehen ablöst, und ein Sitzen zur dekorativen Ver-

* Siehe die Besprechung am Schluß des Heftes.

Ägyptischer Stuhl.

Isländischer Stuhl in Kastenform.

schönerung der Gesellschaft. Ein Sitzen für sich allein und ein Sitzen in großer Gemeinschaft. Ein Sitzen, um jemandem nicht die Ruhe zu nehmen, und ein Sitzen aus guter Resignation. Was wir gehend und stehend besorgen, ist mehr Arbeit und Tat. Der Sitzende arbeitet nur zur Hälfte, zur anderen Hälfte widmet er sich den gesellschaftlichen oder zeremoniellen Pflichten, und wo wir sitzen, ob zum Essen oder Plaudern, zum Beraten oder Handarbeiten, entwickelt sich sofort eine bestimmte Ruhekultur, die ihre Wirkungen in der Tektonik des Sitzmöbels hinterlassen muß.

Zwei große Sitzkulturen haben die Menschen erlebt. Die eine ist das Altertum, die andere die Neuzeit von der Renaissance an. Das Mittelalter hat wenig originellen Sinn für das Sitzen, draußen in Bauernhäusern findet man vereinzelte interessante Stühle, und in den Kirchen entwickelt sich das Chorgestühl, aber die eigentlich bürgerliche Sitzkultur kann in dieser Zeit nicht blühen. Wo die sitzloseste Kultur ist, bleibt nicht schwer zu erraten: im muhammedanischen Orient. Dem orientalischen Ruhebedürfnis genügt das Sitzen nicht, man hockt und kauert, und statt der Stühle ist der Teppich zur Blüte gekommen.

Die Griechen scheiden ziemlich scharf zwischen den drei Gattungen, die sich als die natürlichen herausstellen mußten: dem lehnlosen Schemel, dem Lehnstuhl und dem feierlichen Thron. Wie schon die Ägypter, ein sehr konstruktives Volk, angefangen hatten, die einfacheren Stuhlarten liebevoller durchzubilden, so liegt der Wert der griechischen Stuhltektonik ganz in diesen einfachen Gattungen. Die Griechen haben in allen zeremoniellen Dingen den alten Orient, der so voll ist von einer dynastischen allegorischen Pracht, nicht ganz überwunden. In der Entfaltung der großen Pracht bei den Goldelfenbeinbildern der Götter, in der Darbietung dieser Götterbildnisse auf prunkvollen Thronen steckt noch ein Stück Orient. So griechisch die Technik war, so überladen, ja oft konfus war das Sitzmeublement der Götter. Die orientalische Überladung mit animalischen Ornamenten ist noch ganz in den großen Götterthronsesseln, und je mehr wir von diesem feierlichen Thron zum einfachen Stuhl hinabgehen, desto eher stoßen wir auf die klaren Äußerungen des griechischen Geistes. Der Grieche ist in seiner Kunst am größten, wenn er ein technisches Problem isolieren und durchbilden kann, gleichviel ob es ein männlicher Akt, die Falten des Gewandes, die Stellung eines Kämpfenden, das Motiv der Vorhalle oder die Idee des Stuhles ist.

Die feierlichen Repräsentationssessel schmücken ihre Lehne mit Palmetten, die Füße sind als Tierbeine behandelt oder haben gedrehte Formen mit Wulsten oder Leisten, in Bronze oder in Holz. Die Armlehnen ruhen auf Säulchen und laufen dann in Widderköpfe oder voluten- oder schildartige Stücke aus. So sieht man es auf altspartanischen Totenreliefs: die Toten sitzen als Heroen und nehmen die Anbetung entgegen. Noch auf den Grabreliefs des vierten attischen Jahrhunderts sitzen die Toten auf Stühlen mit Sphinxstützen und Widderköpfen. Die richtigen Götter haben es noch besser. Die Stuhlfüße sind Karyatiden, die Armlehnstützen Tritonen. Herakleskämpfe und Leichenspiele schmücken den Stuhl als Relief und Statuette. Eine Fußbank gehört dazu, wenn der Gott nicht vorzieht auf dem Stuhl gar zu stehen. So schüttet man alle mythologische Phantasie über die Herrscherstühle: so war man festlich.

Konstruktiver ist man in den einfacheren Formen. Der lehnlose Sessel erscheint auf alten Vasen einfach als ein Brett, das von vier leicht kannellierten Pfosten getragen wird. Oder er ist ein Klappstuhl, entweder mit Sägebockfüßen, was älter erscheint, oder mit geraden, was später auftritt, oder er ist gleich fest gearbeitet. Von der feierlichen Kultur schlugen sich Profile und Tiere hier herüber, und man hatte all die Mannigfaltigkeit, die diese Multiplikation dorischer und ionischer Stile darbot. Wenn wir uns die Stühle auf der berühmten

Holländiſcher Stuhl.

Renaiſſance-Stuhl.

Bauernſtuhl aus Schleswig-Holſtein.

Perſervaſe in Neapel anſehen, finden wir alles beiſammen: Darius auf dem Thron mit Volutenbeinen und gerader Rücklehne, die anderen auf geradbeinigen oder ſägebockigen Klappſtühlen, einen auf dem lehnloſen Seſſel mit profilierten Drehfüßen und mehrere auf geſchweiften Stühlen, die der Stolz des helleniſchen Mobiliars geworden ſind.

Römiſche Eigenart iſt die Ausbildung des offiziellen Stuhls. Man ehrt amtliche Perſonen mit der reichen Ausſtattung ihres Sitzes und vom feierlichen Zeremoniell des römiſchen Verwaltungsweſens iſt viel auf dieſen Thronen zu leſen. Stein und Bronze kommen hier vor allem in Betracht; das Holz bringt weniger neue Formen, als daß es die Motive liefert. Die Motive der Drechſelarbeit, die Kehlen, Riefeln, Wulſte, alle maſchinenmäßig hergeſtellten Motive werden mit Vorliebe auf die Beine der Bronzeſeſſel angewendet. In Pompeji fand man mehrere ſolcher Bronzeſtühle, mit plattem und gewölbtem Sitz; ſie alle haben eine reichliche Fußverzierung an den Stegen, die zwiſchen den Beinen laufen, und dieſe Beine ſind ſo üppig mit gedrehten Ornamenten, den kreiſelförmigen Bunden ähnlich, verziert.

Die Steinſitze haben ein vielgeſtaltiges Relieforna-ment und allerlei plaſtiſches Beiwerk. Tiere als Armlehnträger, Symbole als Füllwerk ſind ſehr gewöhnlich. Der reiche Schatz des römiſchen Zeremoniells an ſymboliſcher Ornamentik liefert ſich aus. Eigentümlich ſind die häufig beobachteten Pferdeköpfe, die auf ritterlichen Stand des Sitzenden deuten. Die berühmteſten Amtsſitze der Römer ſind die sella curulis und das bisellium. Das bisellium iſt eine lehnloſe zweiſitzige Bank mit gedrehten Füßen, zu der ein Fußſchemel gehört. Indem man einer einzelnen Perſon eine zweiſitzige Bank als Stuhl gab, ſchuf man das erſte Beiſpiel jener breiten Sitze, die im Mittelalter gern offiziellen Perſonen zur Betonung ihrer Herrſcherwürde verliehen wurden: pluralis majestatis in der Stuhlſprache. Römertum berührt ſich auch hier mit dem Orient, die Feierlichkeit findet ihre Form, das Imperatoriſche beſiegt das Menſchliche.

Das Mittelalter hält an den äußeren imperatoriſchen Formen der Antike feſt, die es auf das Chriſtentum überträgt: daneben keimen neue Triebe in den Bauernhäuſern, ſpäter in den Städten. Der ſtarke Gegenſatz ſpiegelt ſich in den Möbeln. Auf der einen Seite Prachtſtühle, ganze Gebäude von Stühlen für die Obrigkeiten, auf der andern Seite, kaum beachtet, Verſuche in ländlichen Formen. Bis zur Renaiſſanee hat ſich da kaum etwas geändert. Die Prunkſtühle erfahren an ihrem Leibe die großen wechſelnden Moden der Architektur, die Bauernſtühle kümmern ſich garnicht darum und wollen im Gebrauch nur praktiſch ſein, im Ornament naiv und techniſch. Da die Prunkſtühle nichts als Übertragungen der großen Architekturen ſind, die Bauernſtühle aber einflußlos bleiben, wird dies die unfruchtbarſte Periode der Sitzmöbel. Die einzelnen Formen haben kein Intereſſe; der Mittelſtand, der die Behaglichkeit des Sitzens allein künſtleriſch bilden kann, fehlt.

Viollet le Duc, der große franzöſiſche Gotiker, unterſcheidet zwei Perioden in dieſer Zeit. Bis zum 13. Jahrhundert findet er die Stühle enger, von da an weiter, weil auch die Kleidung mehr auf feſtere Stoffe und Borten ging und der Sitz eine breitere Faltenlegung des Gewandes zulaſſen mußte. Der Gebrauchsſtuhl dieſer Zeit tritt ſo wenig hervor, daß wir kaum nähere Schlüſſe wagen können. Der Prunkſtuhl läßt an Breite nichts zu wünſchen übrig, und alle dieſe Gebäude von Sitzen, die von der karolingiſchen Epoche bis zur gotiſchen ſich aneinanderreihen, ſind nichts als Fortſetzungen des reichlich bemeſſenen antiken Beamtenſtuhls. Halbhohe Kreislehnen, viereckige Lehnen, reiche Drechſelmotive, auch die kegelförmig geſpitzten Füße, die einſt Aſſyrien ſchuf, kehren abwechſelnd wieder. Die Drechſelmotive erſcheinen auch an den Armlehnen, ſchon den modernen Traillen ähnlich: von Darſtellungen der St. Lazarekirche in

Klappstuhl mit Lederpolster (16. Jahrh.).

Italienischer Stuhl (Ende des 16. Jahrh.).

Ital. Armsessel d. 17. Jahrh. a. geschn. Nußbaumholz. Bezug a. gelber Leinwand m. Applikationen v. Samt.

Avallon ist ein solcher Stuhl bekannt. Später wird das Traillenmotiv auch auf sechseckige Stühle angewendet, die sich ansehnlich verbreitern und einem Thronsofa ähnlich sind, das aus dem bisellium sich gebildet hat. Christus sitzt auf solchem Thron. Der alte Klappstuhl, auch ohne Mechanik, bleibt bestehn. Auf Feldzügen werden praktikable Klappstühle aus Bronze für den Führer mitgenommen, im Frieden werden sie pompös ausgestaltet. Das bekannteste Beispiel ist der Dagobertthron in Paris, aus karolingischer Zeit, später ergänzt. Die Form des Klappstuhls in Bronze ist zugrunde gelegt, drei Angeln verbinden Hinter- und Vorderseite, Greifen treten an die Stelle vertikaler Verbindungen der Kreuzbeine, eine in Gußarbeit üppig verzierte, reich herumgebogene Rücklehne steigert den Luxus.

Wie in der byzantinischen Zeit die großen Prachtsitze Bauten im byzantinischen Stil waren, mit reicher Einlegearbeit und äußerlich koordiniertem Schmuck, so wurden die gotischen Zeremoniestühle Abbreviaturen des Lettners und der Fialendächer. Es gibt gewaltige Prachtstühle in gotischer Manier, wie der Krönungsstuhl der Westminsterabtei, aber was an ihnen interessiert, ist nichts Konstruktives, sondern das formale Bekenntnis einer Epoche, die eine konstruktive bauliche Anschauung, nicht das Organ für die einzelne Funktion hatte. Mathematik und Märchen wachsen in dieser Architekturmusik zusammen.

Der Unterschied zwischen den gotischen und Renaissancemöbeln ist zum großen Teil darauf gegründet, daß das gotische Möbel gebundener, das Renaissancemöbel freier ist. Die Gotik hat im Zimmer eine zusammenhängende Architektur ausgebildet, in der schwer ein Stück vom andern zu lösen ist. Hier im Gegensatz zu der Öde der romanischen Tektonik kommt zum ersten Mal der häusliche, städtische, bürgerliche Sinn zum Durchbruch, das Organ für Innendekoration. Aber die gotische Innendekoration ist noch korporativ, sie bindet die Möbel an die bestimmte Stelle der Wand; sie verankert sie mit ihrer Umgebung. Was die Gotik an der festen Wand geschaffen hat, die Motive der Bänke, Paneele, Truhensitze, Baldachine, Schränke, läßt die Renaissance immer freiheitlicher und individueller los, und einfache freistehende Möbel, wie Stühle und Schränke, behandelt sie mit aller Betonung isolierter Körperlichkeit. Ein gotischer Stuhl ist ein Truhensitz, an der Hinterseite oft roh bearbeitet, weil er von der Wand niemals losgerückt wird, oder er ist ein Herrschersitz, der auf das Podium gebannt ist, der an seine Stelle im Chor gefesselt ist, oder er verbindet sich mit einem Stück Wand und einer Decke so fest, daß der Baldachin an seinem Rücken nachwächst — ein Renaissancestuhl dagegen ist ein Möbel, das man in die Hand nehmen und dorthin stellen kann, wo man es braucht, ein Stück der neuen freien Geselligkeit und persönlichen Behaglichkeit.

Inzwischen bildet sich der ländliche Stuhl nach naiven Grundsätzen, nach den Urformen des ornamentalen Empfindens: Schmuck und Konstruktion. Zwei ländliche Techniken des Mittelalters zeigen uns die Beispiele.

Aus dem Skandinavien des 12. und 13. Jahrhunderts ist eine Anzahl merkwürdiger Stühle erhalten, die an spielender Flächenornamentik Überfluß haben. Alles ist in Holz geschnitzt. Die viereckigen Pfosten der Beine, die Bretter zwischen diesen, und zwischen diesen Brettern wieder einzelne aus Kreisen und Herzformen sich zusammensetzende Vertikalverbindungen, die Rücklehnen, die in derselben Art kreuz und quer verbunden sind, die obere Breitleiste der Rücklehne, die geschwungenen Einsätze zwischen Sitz und Rücken — alles ist durchgeschnitzt. Oft ist der untere Teil auch vielfach als Kasten behandelt und bis in alle Winkel geschnitzt mit Rankenmotiven, den Sternen, den Tieren, den Medaillons, die den Bestand altnordischer Orna-

Italieniſcher Klappſtuhl (16. Jahrh.).

Empire-Stuhl.

Stuhl aus Fontainebleau (Louis XVI.).

mentik bilden. Auch ganze figürliche Szenen finden ſich. Es iſt die uralte Schmuckliebe, die den Orientalen ihre Prachtſitze mit allem greifbaren Zierat belegte, die dieſen Bauern im Stuhle Flächen ſchafft, um Flächen zum Schnitzen zu haben, zum Spielen, zum Verſchwenden der Vorſtellungen: Märchen an Winterabenden, die ſich im Hausrat forterben.

Das Gegenteil: der konſtruktive Bauernſtuhl. Sie finden ſich als alter engliſcher Beſitz, figurieren im Clunymuſeum ſogar als Spanier, wohl aus Holland, werden bei Jan Steen von den betrunkenen Niederländern umgeworfen, ſind auf alten deutſchen Büchern des 13.—15. Jahrhunderts zu ſehen und ſtehen im Berliner Muſeum als frieſiſche und weſtfäliſche Erzeugniſſe. Zeitlos ſind ſie von ewiger Wahrheit. Sie ſind gern auf dem Dreieck konſtruiert. Zwei gedrehte Pfoſten vorn, über den Sitz hinausreichend, ein Pfoſten hinten noch höher hinauf, eine breite Rücklehne in horizontaler Brettform, deren Enden mit den Höhepunkten der beiden vorderen Pfoſten durch gedrehte Stäbe verbunden ſind: das ſind die Armlehnen. Die Pfoſten ſind unten durch einfache Stäbe verſtrebt, die nicht in gleicher Höhe, ſondern immer übereinander einſetzen, um nicht den Pfoſten von beiden Seiten in gleicher Höhe zu durchbohren. Die Rücklehne iſt durch ſchräg aufſteigende geſchwungene Leiſten mit dem Hinterpfoſten verbunden. Der Sitz iſt auch von Rundſtäben eingefaßt. Die Drechſelmotive ſind ſehr einfach, die Flächen ſind mit ruſtikalem geometriſchem Schnitzwerk, wie es durch bloßes Eintreiben des Meſſers entſteht, ſchlicht und nett geziert.

Ehe ſolche Stühle in den Intereſſenkreis des Bürgers aufgenommen wurden, mußte erſt eine große ſoziale Umwälzung eintreten. Der Stuhl, d. h. der Menſch mußte ſich verſelbſtändigen. Der Stuhl mußte frei werden.

Der Stuhl individualiſiert ſich. Aus dem feſtlichen Sitz werden die leichten, freieren Stühle, die man in die Hand nimmt und hierhin, dorthin ſtellt. Das uniforme Gepräge des herrſchenden Stils ſchafft aus ihnen die „Garnitur". Heute noch, auf Auktionen, findet man die holländiſchen Garnituren von Sofa, Tiſch, Stühlen in Intarſia, oder eine aufeinander geſtimmte Empiregarnitur, oder ein Enſemble frieſiſcher Tiſche und Stühle, womöglich mit zupaſſendem Paneel und einer Sitztruhe davor. Solange der Stil herrſchte, mußten ſolche Garnituren das Ideal der Uniformierung ſein. Es iſt in ihnen alles aneinander gebunden, und noch eine Ahnung lebt in ihnen von der alten ſtrengen Tyrannei der Gotik. Die Möbel ſind gelockert, aber ſie haben korporativen Geiſt; ſie tragen den Rock des Stils.

Vom 16. bis 18. Jahrhundert ſind in Italien wie Deutſchland die Schemel mit ſtark geſchnitzten Brettlagen, die die Stelle der Beine vertreten, ſehr verbreitet. Die Fußbretter waren der Renaiſſance ſympathiſch; ſie ſchmückten ſich ergiebig mit Putten und Ranken. Oft treten mehrkantige Beine, nach guter Schemelart auswärts geſpreizt, an ihre Stelle, und ſobald eine Rücklehne hinzugefügt wird, legt ſich das Schnitzornament auch auf dieſe, und auch in den Konturen folgt ſie den Gewohnheiten der Hochrenaiſſance und des Barock. Sie wird geſchweift gezeichnet. Bald iſt ſie breiter und niedriger, bald merkwürdig ſchmal. Eine berühmte Klaſſe dieſer Schnitzſtühle ſind die Tiroler, die heute noch für den modernen Gebrauch nachgeahmt werden, obwohl ſie weder in ihrem Aufbau mit der verkümmerten Lehne, noch in dieſer ſelbſt, die die Ornamente in den Rücken eindrückt, ſehr empfehlenswert ſcheinen. Als Stilobjekt ſind ſie deſto intereſſanter. Sie verbinden eine alte ruſtikale Schemelform, die ſich in den Häuſern der Alpen erhielt, mit den hochgebildeten Schnitzornamenten, die von dem renaiſſancebewegten Italien herüberkamen.

Solche Stühle und manche andere, in kleinen Gruppen auftretend, entſprechen dem ſteigenden Bedürfnis nach Nuancen. Da ſind gerade oder geſchweifte

Sheraton-Stuhl (um 1800).

Chippendale-Stuhl (um 1780).

Queen Anne-Stuhl (um 1700).

Faltstühle, oft mit eingelegter Arbeit, die im 15. Jahrhundert in Italien wieder erscheinen. Der fäbelbeinige Lehnstuhl wird nach deutschen Exemplaren des 17. Jahrhunderts heute gern nachgebildet. Aber die herrschende und die fruchtbarste Form wird der einfache vierbeinige Stuhl mit Armlehnen und hoher Rücklehne. Die Höhe der Rücklehne macht es häufig erwünscht, zwischen ihrem Oberteil und dem Sitz eine Öffnung zu lassen, sodaß sich nur der eigentliche Rücken über dem Kreuz anlehnt. Die Stühle haben dadurch etwas Feierliches und sind im Grunde sehr schematisch, aber ernst sind sie wie nur irgend ein Renaissancegedanke. Sitz und Rücklehne sind gepolstert, vielleicht auch die Oberflächen der Armlehnen. Für Schnitzerei ist nicht viel Platz, und so hat sich der Schmucksinn an den Stoffen der Polsterung Genüge getan.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde dieser gewöhnliche Armlehnstuhl in Italien und Deutschland gleicherweise beliebt. Die Rokoko-Lehnsessel haben sich unmittelbar aus ihm entwickelt, indem sie die geraden Formen in geschwungene wandeln. Ende des 18. Jahrhunderts tritt die ovale Lehne in Frankreich hervor, die dem Stilempfinden der Zeit mehr zusagt. Im Norden, in Holland, England, Berlin und anderwärts findet man auch die in Ofenform geschwungenen Lehnen oder die herzförmigen, in denen die geschnitzten Hölzer wieder ihre Verwendung finden können, indem sie im Rahmen dieser Lehnen vertikal herunterlaufen.

Neben den holländischen und englischen Rücklehnstühlen mit vertikal geordnetem Holzornament in durchbrochener Arbeit, unter denen besonders die Stühle des großen Chippendale mit ihren fein gesetzten Füßen und den zierlichen Lehnen hervorragen, wird in diesem dekorativ so regsamen ausgehenden 18. Jahrhundert, dem Zeitalter des Genusses, die Ausnutzung der Polsterbequemlichkeit von Bedeutung. Gobelinpolster gehen über den ganzen Stuhl, der eine bequem nach hinten geschweifte Rücklehne erhält. Oder die Lehnstühle werden in besonders behaglicher Breite gearbeitet, die Rücklehne wird gern recht niedrig gemacht, um allen abschreckenden feierlichen Ernst zu vermeiden, die Formen des Halbsofas bilden sich aus, die die Bequemlichkeit der Polsterbänke mit der Isoliertheit des Stuhles verbinden. Der Stuhl der graziösen Kauserie wird rittlings besessen und hat eine Vorderlehne zum Aufstützen der Arme. Sofachens dos à dos und in allen sonstigen Kombinationen galanter Paare, die ein Kreuzfeuer der Unterhaltung lieben, alle Formen des Flirt, die in der Ruhe des Sitzens kokette Kombinationen der Gruppe wünschen, geben dem Rokokostuhl Gestalt. Die geschwungenen Linien beruhigen sich wieder im Empire, das seine schlanken geraden Motive um die gleichen Polster herumbaut. Alle diese Sessel und Sofas strahlen in eleganten Farben, in wertvollen Stoffen, Und mit den Stoffen werden gern die Hölzer und Metalle in koloristischen Einklang gebracht: Silber mit gelber Seide, Mahagoni mit grünem Gobelin.

Der Übergang zur modernen Zeit geschieht in England. Die Musterbücher der Chippendale, Sheraton, Hepplewhite haben zum Teil noch den stark gepolsterten französischen Stuhl — french chair ist der Gattungsbegriff dafür. Aber sie wandeln ihn schon nach dem Bedarf des englischen Bürgers um, entweder indem sie seine Polsterung vollständig durchführen, ihn bequem und tiefsitzig machen und zu dem modernen Klubstuhl überführen, oder indem sie im Gegenteil seine Polsterung erleichtern (mit herausnehmbarem Sitzpolster) und die Holzkonstruktion in aller offenen Schönheit durcharbeiten. Der Stuhl erfreut sich einer noch nicht dagewesenen Beliebtheit als Möbelstück. Er wird der eigentliche Prüfstein der keimenden bürgerlichen Kultur, und in so unendlich reichen Variationen ausgebildet, daß ein Stilschema nur noch ganz allgemein vorhanden ist. Die Garnitur zu sechs bis zwölf gewöhnlichen Stühlen mit zwei Armlehnstühlen sorgt für die immer noch gewünschte Uniformität. Das Gerüst des Stuhles wird

Biedermeier-Stuhl.

Biedermeier-Stuhl.

Französischer Empire-Stuhl (um 1800).

mit einer Konsequenz herausgestellt, die den Beginn des modernen funktionelleren Empfindens bezeichnet. Die Schnitz- und Durchbruchspiele der Lehnenfüllung geben dafür der Phantasie, was sie verlangt. Ein Schimmer von Fürstlichkeit ruht noch auf diesem Reichtum, im übrigen spricht der Bürger, redet den Möbeln in die Seele. Nicht anders das Sofa. Zum Teil setzt es sich aus der Multiplikation solcher Stühle, die die Rücklehne aufzuzählen scheint, zusammen, zum Teil reduziert es die graziösen gepolsterten Mehrsitzer des französischen Rokoko auf seine wesentlichen Formen. Ein solches Sofa, Ahne aller modernen bürgerlichen, von der Hand Hepplewhites, steht im Drawingroom der Maler Shannon und Ricketts in Landon.

Jetzt war der Wendepunkt da. Indem man in der natürlichen Rückentwicklung des Empire zur Antike mit dem Griechentum des Stuhles liebäugelte, hatte man zugleich einen letzten Anreiz zum gebundenen Stil und einen neuen Antrieb zur schlichten Konstruktivität. Das bürgerliche Empire bringt, am schönsten vielleicht in Hamburg, einen wunderbar schlichten und gutherzigen Stuhl hervor, der unter der Erziehung rustikaler Einfachheit, aber noch in der Überlieferung der guten und kultivierten Proportion dem nordischen Bürger einen ehrlichen und wohlwollenden Ruhesitz gab.

Wer die unförmlichen süddeutschen und tiroler Schnitzereien liebte, ließ sich für das Wartezimmer Sessel bauen, ohne Polster, mit achteckigem Sitz auf langen Fußbrettern, in die Voluten und Masken geschnitzt waren, und mit kleinen Lehnen, die ein von Ranken umgebenes Wappen zeigten. Oder man machte die Füße in gespreizten geriefelten Pfosten und gestaltete die Rücklehne als Maske mit Voluten, deren Mund auch offen bleiben konnte. Für das Eßzimmer nahm man den Armlehnstuhl des 17. Jahrhunderts, mit gepreßtem Lederüberzug, der durch ornamentale Nägel gehalten ist, und dann genügte eine Schnitzerei in den Stegen, die die vierkantigen Füße verbanden oder über dem gepolsterten Teil der Rücklehne angebracht waren. Für den Salon konstruierte man Fauteuils in diesem Muster mit gestreifter Seidenpolsterung und üppiger Blatt- und Rankenschnitzerei, die auch vergoldet werden konnte, Puttenhermen als Füße, zwischen denen ein Steg als durchbrochenes Rankenornament mit Wappen läuft. Im Herrenzimmer konnte man die kastenartigen geschnitzten Lehnstühle verwenden, wie sie Tirol neben den schmalen Stühlen ohne Armlehnen hervorbrachte: die Rücklehne wird durch zwei Stege gebildet, mit Voluten um eine Tafel laufend, und dieselbe Kartusche ist als Steg zwischen den Füßen verwendet. Als Schreibstuhl empfahl sich der sägebockartig aufgebaute Armsessel, eine Maske am Kreuzungspunkt, Masken und Tierköpfe an den Enden der Rückpfosten und Armlehnen à la Renaissance. Oder man nahm den mit der Spitze nach vorn orientierten vierbeinigen Stuhl, sodaß die Füße des Schreibenden bequem nach hinten geschlagen werden können, dann lief als Rücklehne nach italienischem Muster um zwei Seiten ein Halbkreis, durch Doppelvolutenstege gestützt und mit einem Engelskopf in der Mitte geziert. In den Prachtsalons fanden sich die barocken Sessel wieder ein, mit kostbarer Polsterung und den geschwungenen Füßen und geschwungenen Armlehnen in schwerer Schnitzarbeit. Für die Boudoirs blieben die Rokokostühle mit den graziösen Beinen, zwischen denen eine Kombination zweier sich kreuzender Stäbe angebracht war, und den blumenreichen Polsterstoffen, oder die einfacheren Empirefauteuils mit den zugespitzten Füßen und den ovalen Rücklehnen neben den mannigfachen Arten von Halbsofas und lehnlosen Polsterstühlen. Das Strohgeflecht, vom Rokoko erlaubt, konnte die Polsterung ersetzen. Seine Muster erinnerten gern an Gittermotive französischen Geschmacks. Ein Surrogat, dessen ehrwürdiges Alter seine Billigkeit zu entschuldigen vermochte.

Der Künstler nimmt sich des Stuhles an. Er erhebt ihn aus dem dunklen Reiche naiver Gesetze oder

raffinierter Ungebundenheit in die bewußte Sphäre persönlicher Gestaltung und ruft alle Schmuckfreuden der Vergangenheit, alle Konstruktionsorgane der Gegenwart zu Zeugen an, daß er nach seiner Wahl und Bestimmung frei und zweckvoll das Kunstwerk des sitzenden Menschen forme.

Sie schütten ihre Phantasie aus. Carabin erfindet einen Stuhl, der auf zwei verschränkten menschlichen Figuren ruht, die Lehnen werden von Katzen getragen, Mäuse laufen auf ihnen herum. Auf einem andern ist ein Weib in die Rücklehne verstrickt, und Katzen, die die Armstützen tragen, fauchen sie an. Jean Dampt erfindet einen Kinderstuhl, der einen niedrigen Sitz ohne Fußbank hat und eine dreimal so hohe spitzleiterförmige Lehne, zwischen der in der Höhe des Kopfes ganz unvermittelt eine mit Blumenintarsien verzierte Platte eingelassen ist, oben in zwei drollige Kinderformen auslaufend, die sich umarmen. Es sind seltene Ausgeburten des ererbten Schmucksinns, der die Konstruktion so verachtet, daß er sie karikiert.

Den konstruktiven Stuhl arbeitet gleichzeitig Plumet. Auf leise nach außen im Bogen gespreizten Beinen ruht ein breitovaler Sitz, dessen Armlehnstützen die Fortsetzung der Vorderbeine bilden, während die Armlehnen selbst in einem anmutigen Bogen aus der Rücklehne kommen; diese wiederum ist die Fortsetzung der Hinterbeine und mit vertikalen Stäben gefüllt, die ihre geschwungenen Konturen aufnehmen. Konstruktive Stühle arbeiten zahllose andere Künstler, in einer immer wieder neuen Kombination die Gerüste des Sitzes tektonisierend, die Kräfte und Verstrebungen dieses Baues zur organischen Form bildend, bis zum Eindruck des sitzenden Körpers im neuen amerikanischen Stuhl. Wie die Rücklehne mit den Hinterbeinen, die Armlehne mit den Vorderbeinen, Rück- und Armlehne untereinander und die Beine wieder untereinander in funktionelle Beziehungen treten können, ist das Problem, das täglich neu angefaßt und neu gelöst wird. Es scheint, gerade beim Stuhl, eine Aufgabe von unendlichem Reize. Es ruft alle Möglichkeiten herauf, die ein Kräftespiel in diesem engen Rahmen bieten kann. Es macht die Hände des Künstlers sicher.

Und zwischen den Extremen läßt sich der Künstler durch die Fülle der von der Geschichte gegebenen Motive anregen: vom Bauernschemel bis zum Rokokofauteuil, vom Renaissancelehnstuhl bis zum Biedermeiersofa läuft er die ganze Skala von gesättigten Kulturen ab, um nachahmend oder modernisierend die Bedürfnisse der Zeit mit der Ruhe der Überlieferung zu durchsetzen und zu zivilisieren.

Und zuletzt wirft er sein Auge auch auf andere Techniken, die ihm neue Formen geben könnten. Aus der Korbflechterei gewinnt er, nachdem ihm der Strandkorb so beherzigenswerte Anregungen gegeben, eine Reihe reizender, anmutiger Formen, wienerisch flott, für das leichte Fauteuil. Das in der Hitze gebogene Holz versucht er zu Stuhlgebilden einer Art technischer Ästhetik zu zwingen. Die Binsen verwendet er wieder für den Sitz; Ledergurten nach japanischem Muster müssen gleichfalls darin experimentieren. Dazwischen arbeitet ihm die anonyme praktische Bedarfslieferantin des Tages nur in die Hände: der Triumphstuhl, aus einem Klappgestell mit einem Läufer, hat durch die hübsche Einfachheit seiner Konstruktion und die leichte farbige Beweglichkeit eine neue Note auf den Strand, in den Garten, auf den Balkon gebracht. Der Eisengartenstuhl aber harrt noch seiner.

So hat der Stuhl seinen Herrn durch die Geschichte treu begleitet. Er hat alle sozialen Formen der Gebundenheit, der Korporation, des Stils, selbst der Stilmaskerade mit ihm durchgemacht, um ihm jetzt die persönliche Vollmacht über seine Form und seine Bestimmung zu übergeben. Er verlangt jetzt von ihm die Treue, die er selbst ihm bisher bewahrt hat. Der Herr darf sich aus den Ensembles, die die soziale Entwicklung geschaffen, wählen, was ihm sein Überlieferungsorgan empfiehlt. Aber er darf nicht vergessen, daß diese soziale Gebundenheit aufgehört hat, und alles Wohl von der persönlichen Beziehung abhängt, die er zu dem Gegenstand seiner dekorativen Liebe ausbildet. Die Stühle haben aufgehört zu sein, es gibt nur noch den Stuhl. Ob er aus dem historischen oder dem gegenwärtigen Empfinden heraus gewählt und gestaltet ist, ob er ein Schmuckgedicht oder ein konstruktives Gesetz darstellt, das macht es nicht. Er will nur, nachdem er die Gemeinschaft mit seinen kunstgewerblichen Brüdern durch den notwendigen Lauf der Geschichte verloren hat, in seiner selbständigen Existenz nichts Zufälliges und Willkürliches mehr goutieren, sondern in einer durch persönliche Liebe und Verfassung gewährleisteten Organisation aufgehen und durch seine Geltung im Interieur der Gemeinschaft das zurückgeben, was sie ihm in den Zeiten der Erziehung durch den Stil einst geleistet hat. Oscar Bie.

Biedermeier-Stuhl.

Biedermeier-Stuhl.

REMBRANDT

DER MANN MIT DEM GOLDHELM
(ORIGINAL IM KAISER FRIEDRICH MUSEUM ZU BERLIN)

FRANS HALS

DER SINGENDE KNABE
(ORIGINAL IM KAISER FRIEDRICH MUSEUM ZU BERLIN)

Die Trommel.

Eine Weihnachtsgeschichte von W. Schäfer.

Ich bin kein kriegerischer Mann geworden; doch gab es eine Weihnacht, wo eine Trommel meine Seligkeit ausmachte. Sie war nicht groß, weil meine Eltern den Weihnachtsmann mit Groschen bezahlen mußten; doch war sie bunt, wie heute die Bilderbücher sind, und hatte Reifen von breitem Messingblech und Klammern dran, das Fell zu spannen. Und wenn es auch kein Kalbfell war, wie sich nachher traurig erweisen sollte, es brummte doch kriegerisch, wenn ich mit hohen Ellbogen trommelnd durchs Haus marschierte.

Es war ein altes Haus dicht an der Straße, darauf die Kinder mich mit Steinen warfen, weil ich calvinisch war. Nur nicht um Weihnachten; denn weil mein Vater — er hatte damals noch einen schwarzen Vollbart, der vor dem Mund geschoren war, und konnte singen, so tief im Baß, daß alle Deckel an den Töpfen mitsummen mußten — weil der sich mit dem Christkind gut verstand: so brannten an unserm Weihnachtsbaum die Lichter leuchtender als heutzutage die schlechten Kerzen brennen, und drunter sprangen aus dem grünen Moos die Wasserkünste. Auf bunten Schlackenfelsen prahlte an der Wand die Burg Herodes und in grünen Tannen lagen die Wiesen von Bethlehem um einen runden Teich aus Blech, darin die bleiernen Goldfische zwischen Enten schwammen und sich den Rücken wackelnd von einem Strahl begießen ließen, der dünn und stark bis in die höchsten Zweige sprang. Weil die andern Kinder aber nur einen katholischen Niklas hatten, der in der Nacht vorbeigeritten kam, um jedem rasch sein bißchen in den Teller zu legen: so bettelten sie an unsern Fenstern stets so lange herum, bis der Vater das Gedränge in die Stube ließ, das Christkind der Calvinischen zu sehen.

So saß ich denn an jenem ersten Weihnachtsabend mit meiner Trommel auf einem Stollenschrank, weil sonst kein Platz für mich im heißen Zimmer war, und bummte mir den Takt der Weihnachtslieder, die mein Vater den erstaunten Kindern sang: als irgend eins der kleinsten Händchen in die Perlenketten griff und von seiner größeren Schwester fortgezogen so heftig daran riß, daß die Schlackenfelsen übereinanderstürzten in den Teich — der dadurch überlief — und der Baum zur Seite schlug. Zwar wurde er vom Vater noch aufgefangen, der gerade mit feierlichen Baßtönen „vom Himmel hoch" herunter kam; doch eine von den Papierketten geriet ins Kerzenlicht und fing mit hoher Flamme an zu brennen, sodaß die Kinder kreischend der Tür zudrängten. Ich selber saß dicht vor dem Brand und wurde so mit einem Griff heruntergeholt, daß meine Trommel da oben liegen blieb. Weil ich gleich danach brüllte, warf sie mein Vater, der aufgeregt nach nassen Tüchern rief, zwar noch herunter, aber viel zu weit bis in die offene Tür, wo sich die Kinder drängten.

Ich sah sie schon zertreten, doch kam sie garnicht auf die Erde, blieb irgendwo an Haaren oder Händen hängen, und als die letzten Kinder draußen waren, war meine Trommel mit hinaus. Ich schrie gleich mörderlich, wie kleine Menschen schreien, wenn sie ihr Eigentum gefährdet sehen; doch weil mein Vater, der unterdessen den Weihnachtsbaum soweit gelöscht hatte, daß es im Zimmer dünstete, nicht anders glauben konnte, als daß ich nur aus dummer Angst so schrie, und weil er selber durch den Schrecken aufgeregt und überhaupt ein wenig hitzig war: bekam ich eins in meinen Nacken, daß mir die Stimme von selber brach. Die Mutter riß mich drohend und tuschelnd zugleich hinaus zur Küche, wo mir die Schluchzer wie Wasserblasen dick aufquollen. Als aber hinterher der Vater mit seinem dampfenden Lumpen kam, mit bösen Augen auf die Kinder sich verschwörend, daß er sie nicht mehr in die Stube lassen würde, und als die Mutter mich noch einmal rasch zusammenrütteln wollte: da konnte ich es doch nicht zwingen:

„Die Trommel!" brach ich aus und floß recht mit dem Wort in neue Tränen, sodaß ich endlich verstanden wurde. Da half es nichts, daß meine Mutter noch rasch hinaus lief und auf der Straße suchte: die Kinder waren längst verlaufen und meine Trommel mit. Der Vater zweifelte zwar nicht, daß ich sie wiederkriegen würde; es half mir aber nicht mehr an dem Abend. Ich mußte ohne sie zu Bett, vertröstet erst, danach ermahnt, zuletzt zurechtgeschüttelt und fast verprügelt, sodaß mir dieser Weihnachtstag der schlimmste meines jungen Lebens wurde. Mit einer wortlosen Bitterkeit, das Herz so dick, daß es den Atem bedrängte, mit Tränen, die endlos über meine Backen in die Kissen rannen, schlief ich ein.

Und hatte allen Schmerz doch schon verschlafen, als ich wach wurde mitten in der Nacht, von den Nüssen, dem Pfefferkuchen und dem Spekulatius bedrängt, und mir rasch etwas unterm Bett vorholen mußte. Man ist so wenig Jahre erst aus dem Schlaf der Ewigkeit herausgekommen und kann sich noch nicht so ans Wachsein gewöhnen wie die Alten, darum hält uns der Schlaf so töricht alle Sinne fest.

Doch wurde ich viel früher wach als sonst und lag trotz meiner Trommel noch eine Zeitlang so im tiefen Glück erwacht, wie nur die Liebe später es noch einmal mit uns vermag. Ich hörte meinem Atem zu, der langsam auf und nieder ging, indessen mein Herz anfing zu drängen, und war mit dem Gedanken noch immer tief am Schlafen. Bis ich auf einmal wußte: Weihnachten war gewesen und meine Trommel nicht mehr da — und mich vom Elend hingenommen schluchzend auf das Kissen warf.

Es war stockdunkel in der Kammer, weil meine Eltern noch altmodisch die Läden schlossen. So tastete ich in einer schwachen Hoffnung die Decken und das Kissen ab, auch vor dem Bett den Stuhl mit meinen Kleidern, und fand die Trommel nicht. Und lag dann lange an meinem bittern Elend grübelnd, bis ich die Mutter leise, dann lauter und so lange rief, daß sie in ihrer Kammer nebenan erwachte und mit der Lampe kam.

Die Lampe hatte ein blankes Messingschild und ließ von mütterlicher Hand gehalten den grellen Schein ins Zimmer, doch nicht in meine Augen fallen. So saß ich denn im Bett und suchte mit den Augen die

Decke ab, wo ich getastet hatte, den Boden und das ganze Zimmer, soviel ich es mit raschen Blicken umfassen konnte. Und wollte mich schon wieder weinend auf das Kissen werfen, als meine Mutter lächelnd unters Bett hindeutete.

Mit einem Sprung war ich hinaus und stand im Glück ganz übernommen, als ich die Trommel leuchten sah mit ihrem Messingstreifen. Und griff sie hoch und stockte und wußte nicht, was meine Augen sahen: weil sonst ein Kalbfell weiß und glatt aussieht, nicht wie ein alter Schwamm und auch nicht riecht.

Das war diesmal kein Junge von der Straße, auch kein Gespenst, wie sie zur Nachtzeit wohl in alten Häusern hinter den Schränken, auch unter Betten sitzen. Das war ich selber gewesen, der sich in dunkler Nacht schlaftrunken vergriff, weil er nicht wußte, daß die Eltern ihm noch abends die wiedergefundene Trommel vors Bett hingestellt hatten. So kann kein böser Traum ein Kinderherz durchschmerzen wie diese Wirklichkeit am zweiten Weihnachtsmorgen, die ich wohl zwanzigmal verleugnen wollte, obwohl sie in dem grellen Licht der Messinglampe beharrlich stand, das meine Mutter, vorgebeugt in Zorn und Überraschung und danach ganz erstarrt, dicht hinter meinen Schultern hielt.

Das Märchen von Käthen im Winde.

Von Curt Blaß.

Es war in Opunt ein Kind und hieß Käthe. Seine Eltern waren geringe Leute und wohnten weit ab vom Dorfe in einem schlechten, kleinen Häuschen; denn sie waren langsame Wirte. Auch waren sie ärmlich an Körper und Geist, da sie harte Arbeit oder harte Not abwechselnd bei sich zu Gaste hatten, je nachdem, welche ihnen gerade erträglicher vorkam. Trotzdem hatten sie ein Kind, das so überaus schön und liebreizend heranwuchs, daß ihm alle Menschen und Dinge gut waren. Wer nur die Käthe ansah, schenkte ihr gerne eine Kleinigkeit, nur um ein Lächeln auf dem feinen Gesichte und einen Blick der hellen Augen. Je größer aber die Geschenke ausfielen, desto freundlicher und zutraulicher erzeigte sie sich; und je besser der Dank, desto bereiter die Gabe. So kam es, daß sie bald von allen Seiten mit Spenden vieler Art überhäuft wurde, wie es ein jeder vermochte.

Als das die Eltern merkten, sprachen sie untereinander: „Wir haben unser Lebtag schuften müssen und sind auf keinen grünen Zweig gekommen; unser Kind aber braucht nichts zu tun und bringt doch immer viele schöne Sachen heim. So soll es fleißig unter die Leute gehn und einheimsen! Wir aber wollen nicht länger werkeln, sondern uns wohl sein lassen."

Sie schärften dem Kinde ein, es solle zusehn, daß man ihm recht viel schenke, und gaben ihm Lehre und Rat, wie es dazutun könne. Käthe merkte wohl auf, besonders wenn man vom Reichsein oder von ihrer Schönheit sprach, aber sie liebte es nicht, über die schmutzige Dorfstraße zu gehen und sich von den rauhen Fingern der Bäuerinnen übers Haar fahren und von den schwieligen Händen der Bauern die Wangen klopfen zu lassen. Viel lieber saß sie droben auf dem Berge unterm Birnbaum und schlug alle Bettelkünste in den Wind; denn die Gaben kamen auch so.

Der Wind aber liebte die Käthe vor allen Dingen. Er ist beweglich und kommt weit herum und kennt sich aus, wo etwas schöner ist als anderwärts. Schon wenn sie, ein kleines Kindlein, in ihrem Wägelchen vor der Haustür an der Sonne stand, kam er herbei, streichelte sie behutsam und setzte Käfer und Falter auf ihre tastend spielenden Händchen. Wie sie größer geworden, scherzte er kecker mit ihr und rüttelte ihr die Bäume, daß die Äpfel und Pflaumen und Nüsse um sie herum herunterprasselten, nur so zum Bücken. Später dann, wie ihre Glieder sich schlank zu strecken begannen und lachende Klugheit in dem sanften Oval ihres Antlitzes aufwachte, ward ihr der Wind mit seinen weichen und heftigen Liebkosungen der trauteste Gefährte.

Deshalb ging sie oft hinauf zum Birnbaum auf dem Berge, denn dort konnte der Wind sie von weither erspähen. Von Ost und West, von Nord und Süd, von allen Seiten zugleich wehte und stürmte der Wind dann heran und tanzte um sie freudevoll einen wirbelnden Reigen. Da löste sie wohl ihr langes Haar und ließ es flattern. Das Röcklein wehte um sie herum und haschte nach dem schwebenden Schwall, wenn sie mit ausgebreiteten Armen aufsprang, sich dehnte und an den Wind schmiegte. Und so währte es nicht mehr lang, daß sich ihre Füße zu regen begannen, daß sie glühend vor Lust und Eifer mit dem Wind einen lustigen Tanz tat.

Wenn dann drunten im flachen Tal eine Magd beim Kartoffelhacken den schmerzenden Rücken gerade bog, das Tuch unterm Kinn fester zog und hinaufschaute, was für Wetter übern Berg käme, so rief sie wohl kopfschüttelnd: „Seht doch die Käthe im Winde!" Und die ganze Reihe hielt inne mit der Arbeit und schaute hinauf. „Käthe im Winde" hieß sie fortan unter den Leuten.

Aber auch wenn der Wind Wolken und Regen mitbrachte, oder der Süd ein Gewitter, war sie gerne dort droben und ließ sich die Tropfen die Wangen hinabschmeicheln und freute sich nach dem Tanz der süßen Schwere in Gliedern und Kleidern, die ganz vom Regen durchtränkt sich an sie legten wie mit einer müden Zärtlichkeit. Langsam wand sie sich das nasse Haar aus und überlegte, was sie sich wünsche, und was ihr zunächst wohl könnte geschenkt werden. Ach, nur irgend eine Näscherei, vielleicht gar ein Strumpfband oder eine Schürze vom Jahrmarkt; aber was sollte ihr das? Sie wollte etwas haben, etwas ganz Besonderes, etwas Großes und Seltenes, das niemand sonst hatte. So etwas mußte eine stolze Freude sein! Was aber es sei, das wußte sie noch nicht; darüber mußte sie nachdenken.

Als sie nun einmal sich matt und satt getanzt, setzte sie sich auf die Steine unter dem Birnbaum, denn es war ein heller, heißer Tag, und entschlief. Da kam ein Schlänglein unter dem Gestein vollends hervor und konnte sich nicht enthalten, sondern ringelte sich leicht um den runden braunen Arm, der ihr zur Erde herabhing. Aber noch ehe die Schlange ent-

schlüpfen konnte, erwachte die Käthe und wäre fast erschrocken. Die Schlange erhob den Kopf, blickte sie mit klugen Augen an und züngelte: „Fürchte dich nicht vor mir; ich bin dein Freund."

Käthe faßte schnell ein Zutrauen, denn sie war es nicht anders gewöhnt, und fragte: „Was willst du denn?"

„Ich mag dir etwas Gutes tun, doch darfst du mich nicht fortjagen."

Das Mädchen blickte erwartungsvoll die Schlange an, denn es meinte nicht anders, als daß es nun gewiß einen großen Edelstein oder einen ganzen Haufen Goldes bekommen werde. Es ließ deshalb seinen Arm ruhig herabhangen und das Schlänglein wand sich wohlig darum herum.

„Was willst du mir denn schenken?"

„Du kannst wählen. Entweder einen guten Rat oder ein sehr kostbares, aber ein gefährliches Kleinod."

Käthe überlegte: „Kann ich nicht erst wissen, was für ein guter Rat und was für ein kostbares Kleinod das sein wird?"

„Freilich kannst du das. So höre denn den Rat: Sei vernünftig und laß deine Tänze mit dem Wind und Wetter, das ist kein Umgang für ein Menschenkind wie dich; und nimm nicht länger Geschenke von fremden Leuten, denn das steht keinem wohl an. Sondern stecke dein Haar hoch, wie andere Mägde, und suche dir einen Dienst, wo du arbeiten kannst. Deinen Eltern gib die Hälfte von deinem Lohn, die andere spare dir auf, bis du einen Mann findest, den du lieb hast, so kannst du ihn heiraten."

Die Schlange schwieg ein Weilchen, wiegte den Kopf hin und her und blickte das Mädchen aus klugen und traurigen Augen an. Das hielt erst an sich unter dem Blick der Schlange, aber schließlich lachte es doch laut auf: „Eia, was wär ich dumm! Soll ich arbeiten und einen Hans Taps heiraten und kann doch leben in Saus und Braus? Nein, gib mir schnell dein Kleinod."

„Überleg es dir wohl, Käthe im Wind. Es ist nicht gut, daß du nur immer nehmen willst, nie aber geben. Du könntest bereuen, was du wähltest. Noch kannst dus ändern."

Aber Käthe wiegte sich im Wind, als ob sie tanze: „Nun denn," sagte die Schlange, „ihr seid alle eins wie das andere. Aber weil du mich bei dir gelassen hast und weil ich dirs zusagte, so muß ich dich das gefährliche Kleinod nehmen lassen; siehe du zu, daß du es zu deinem Heile brauchst."

Begierigen Blickes versprach es das Mädchen.

„Nimm deine Gürtelspange und brich mir einen Eckzahn aus," sagte die Schlange. „Aber greif ihn nicht an, denn wer ihn berührt, der muß sterben."

Käthe scheute sich nicht, sondern faßte das Schlänglein hinter dem Kopfe und tat wie ihr geheißen. Die Schlange blickte sie an — aber schon war sie verschwunden und an ihrer Statt lag nur noch die dünne, glänzende Schlangenhaut da. Mit der nahm Käthe den Zahn auf, wickelte ihn darein und verwahrte ihn wohl, ob sie sich auch verwunderte, wozu solch ein Kleinod wohl gut sei. Den Rat der Schlange aber hatte sie alsbald ganz aus dem Sinn verloren, und tanzte mit dem Winde öfter denn je.

* * *

In dieser Zeit geschah es viel, daß die Bauern litten unter Sturm und Regen, unter Wetter und Hagel. Schon seit mehreren Jahren wollte ihnen nichts mehr recht gedeihen. Sie kamen des Sonntags zusammen, kratzten sich die Köpfe und ratschlagten, was das sei. Danach faßten sie einen Entschluß. Und eines Tages kam in das schlechte Haus vorm Dorfe, wo Käthe mit ihren Eltern wohnte, der Dorfschulze hinausgeschritten; er trug seinen Bratenrock und die Weste mit silbernen Knöpfen, sowie seinen großen Zylinderhut, der rauh war wie ein borstiger Kater. Käthes Mutter sah ihn schon von weitem daherstapfen.

„Mann, der Schulze kommt."

„So," sagte der und rührte sich nicht hinterm Ofen.

„Er ist aber im Staat!"

„Kann uns doch gleich sein," murrte er in sein Pfeifenrohr.

„Wer weiß!" rief die Frau wichtig und eilte in der unordentlichen Stube umher, „'s ist sicher was mit der Käthe! Er schenkt ihr am meisten. Vielleicht ists, daß er schon jetzt für seinen Jungen um sie anhalten will, damit ihm keiner sie wegschnappt."

Da war auch der Schulze schon vor dem Hause. Die Mutter knickste ihn zur Türe herein, wischte den Stuhl mit der Schürze ab und knickste wieder. Der Schulze setzte sich pustend und blickte durch die Stube.

„Wo ist denn die Käthe?"

Die Frau stieß den Mann heimlich mit dem Fuße.

„Was hast du denn?" fragte er brummend.

Die Frau aber sagte schnell: „Die Käthe ist draußen im Feld, Herr Schulze. So ein fleißiges Kind! Aber sie muß gleich kommen. Wenns beliebt, will ich sie rufen!"

„Laßt gut sein." Der Schulze seufzte erleichtert auf, machte ein ernstes Gesicht und nahm langsam seinen Hut ab, den er vor sich hinstellte.

„So geht das nicht weiter," hub er strenge an. „Eure Tochter tanzt in Wetter und Wind und ist schuld daran, daß uns Bauern das Unglück plagt. Das Heu verfault auf der Wiese, am Halme wächst das Korn, und in der Erde werden die Kartoffeln schwarz. Aber so gehts nicht weiter; die Gemeinde wills nicht leiden. Und ich steh hier in Vollmacht des ganzen Dorfs: Entweder ihr setzt euer Mädel in die Stube und macht die Fenster gut zu, daß es ein Ende hat mit dem windigen Zauber, oder ihr müßt raus aus dem Haus, und raus aus der Dorfmark!"

Der Schulze verschnaufte; aber ehe er weiterfuhr, erklang von Ferne Käthens singende Stimme. Er räusperte sich, er erhob sich, er stülpte den Hut auf, und mit gemessener Eile verließ er Stube und Haus. Zwar rannte ihm der Türbalken den Zylinder über die Ohren, aber er achtete es nicht, sondern ging spornstreichs dem Dorfe zu. Nein, man sollte nicht sagen dürfen, daß er heute der Käthe etwas geschenkt! —

Als Käthe das Unglück vernahm, trällerte sie noch ein wenig und sagte: „Ei, so gehn wir fort."

Die Mutter schlug die Hände überm Kopf zusammen, und auch der Vater kam hinterm Ofen hervor.

„Dummes Ding, wo sollen wir hin? Ja, das hat man davon, wenn man den Kindern allen Willen läßt! Undank und Schererei und Plack!"

„Ich geh in die Stadt."

„Oho, du sauberes Ding! Uns aber willst du hier sitzen lassen? Das könnte dir gefallen! Wir Alten mögen uns abmarachen, daß uns der Bast von den Fingern springt, aber das Fräulein Prinzessin, das geht in die Stadt!"

„So könnt ihr ja mitkommen. Es wird schon wen geben, der mir dort weiterhilft und euch dazu."

Da nickte die Mutter hinter ihrem Rücken und redete eifrig auf den Mann ein, Käthe aber durfte es nicht hören.

* * *

So zogen sie in die Stadt, hinaus in die Vorstadt, in ein dürftiges Haus zur Miete; denn sie hatten nichts erworben und nichts erspart und lebten von den Gaben, die die Bauern Käthen zum Abschied auf den kärglich bestellten Wagen hinaufgereicht hatten. Allein sie tat auch hier, so wenig wie ihre Eltern, nirgend eine Arbeit, ob sie schon Alter und Kräfte dazu hatte; sondern sie liebte es, bei allem Wetter auf den Gassen einherzuwandeln, raschen Schritts, mit wehenden Kleidern. Sie merkte wohl, daß die Männer, jung und alt, die Köpfe nach ihr drehten. Zwar tat sie nicht dergleichen, aber bald war sie wohlbekannt in der ganzen Stadt, und das Schenken fing wieder an. Auch der Wind ließ nicht ab, die Käthe zu besuchen. Dann trieb sie ein neues Spiel mit ihm, ein Verstecken und Fangen über Plätze und Gassen, durch Höfe und Flure.

Einmal bog die Käthe rasch um eine Ecke, aber der Wind fuhr hinter ihr her und wehte ihr Gewand strack voraus, daß es einem jungen Mann um die Knie zusammenschlug; denn er prallte unversehens auf das Mädchen.

„Holla!" rief der Gesell und sah ihr ins Gesicht, „jetzt hast du einen mit Haut und Haar gefangen; halt ihn fest, er ist nicht schlecht."

Das schien auch Käthen so, und sie gingen ein Stück Wegs miteinander. Schließlich sagte der Florian: „Ich möchte dir was schenken, daß du an mich denkst. — Wünschst du dir nichts, was ein armer Teufel ehrlich kaufen kann?"

„O ja," sagte sie, „ich wünsche mir sehr viel, aber das ist viel zu groß und selten, das kannst du nicht kaufen. Ich weiß auch noch garnicht, was es ist. — Aber ein Paar Schuhe möcht ich haben, mit Sohlen so weich und so dünn wie Seide."

Der Bursch lachte:

„Das trifft sich gut, denn ich bin ein Schuster. Ich selber will sie dir machen, so schön als ich kann."

So geleitete er sie heim und nahm Maß und kam wieder, um anzuprobieren; sogar recht oft.

Aber schließlich waren die Schuhe doch fertig und paßten wie angegossen, und die Sohlen waren wirklich weich und dünn wie Seide. Florian stand und drehte die Mütze in den Händen, ihm schien mit Käthens schönem Dank der Handel noch nicht zu Ende. Schließlich brachte ers hervor: „Was willst du denn machen mit den Schuhen da? Über die Straße kannst du mit ihnen nicht laufen, sonst schmerzt dich jeder Stein. Willst du etwa schon zu Tanze gehn?"

„Freilich," sagte Käthe und warf den Kopf ein wenig zurück, „bin ich dir vielleicht zu jung?"

„Nein, nein, nicht doch. Aber mit wem willst du denn gehen?"

„O, das wird sich schon finden," meinte sie und machte ein paar Tanzschritte zur Probe.

„Komm mit mir," sprach er eifrig, „ich bitt dich sehr! Nächsten Sonntag, im goldenen Hirschen . . ."

„Ich will mirs überlegen."

Am Sonntag gingen sie in Hirschen. Als der Florian mit Käthen tanzte, dünkte es ihn, daß er nie ein so leichtes und feines Persönchen habe im Arm gehalten. Und er drehte sie mit bedächtiger Seligkeit. Aber Käthe war damit nicht zufrieden: „Schneller wie im Wind! Schneller wie im Wind!" rief sie mit strahlenden Augen und ließ nicht ab, den Schuster zu treiben, bis ihm der Schweiß von der Stirne rann. Er mußte aufhören und sich an die Wand lehnen, um Atem zu schöpfen. Aber flugs waren andere Tänzer da, und voll Ärger konnte er zusehen, wie sie in fremden Armen dahinflog. Doch keiner war der Käthe flink genug; jeden trieb ihr: „Schneller wie im Wind! Schneller wie im Wind!" bis er nicht länger konnte. Sie aber nahm einen neuen Tänzer, und es war ihr nichts anzumerken, nicht Hitze, nicht Müdigkeit, nur lachende Lust.

Auf dem Heimweg begleitete sie der Florian. Er war kummervoll schweigsam, sie aber schien es nicht zu spüren, sondern summte einen Walzer nach dem andern und machte hie und da ein paar zierliche hüpfende Schrittchen. Unter der Haustür sagte sie: „Ich dank dir auch recht schön."

„So ists wohl nun fertig und ich kann gehen," sagte der Florian.

„Du kannst ja wiederkommen."

„Wozu auch," seufzte er.

Da drehte sich das Mädchen plötzlich um, hob behend den linken Fuß ein wenig, daß sie ihn mit der Hand erfassen konnte, und guckte sich über die Schulter hinab. „Wahrhaftig," sagte sie, „ich bin auf Strümpfen nach Hause gegangen. Sieh nur, die Sohlen sind rein weggetanzt!"

Der Schuster ward wieder lebendig: „Darf ich dir neue machen?"

„Wenn du willst," antwortete sie, streifte schnell beide Schuhe von den Füßen, schlüpfte in die Tür und rief nur noch zurück: „Aber nächsten Sonntag muß ich sie haben."

Der Schuster hob die Reste der schönen Käthe auf und ging frohgemut die Straßen lang, schwenkte in jeder Hand ein Schühlein und pfiff sich alle Walzer, die er noch mit der Käthe tanzen wollte.

So ging das ein paar Wochen lang. Jeden Sonntag tanzte die Käthe, und jeden Sonntag ließ sie eher den Florian stehen, weil immer mehr und immer bessere Tänzer sich um sie drängten. Denn sie war in

kurzem bei allem Männervolk als die beste Tänzerin in der Stadt und fünfzehn Meilen in die Runde berühmt. Von ihrem: „Schneller wie im Wind! Schneller wie im Wind!" und weil sie leicht war wie ein Hauch, trug sie abermals den Namen der Käthe im Winde. Der Wirt zum Hirschen aber freute sich, denn es kamen jetzt viel mehr und viel reichere Tänzer, richtige Herrensöhne, die ordentlich was sitzen ließen; deshalb schenkte er der Käthe gern erst ein seidenes Band, dann ein feines Schultertuch und schließlich gar ein schönes Kleid. Und ob sie auch noch einmal so schön anzusehen war in der neuen Pracht, so sah Florian doch alles mit Verdruß. Wenn er sie unter den jungen Stutzern sah, denen nicht zu trauen war, mußte er denken, was mag nicht ihr Herz nun erleben? Er ward über die Maßen traurig, daß er so abseiten gestellt war, und meinte, jetzt müsse etwas geschehen.

„Käthe," sagte er, als er sie wieder einmal nach Hause begleitete, „wie könnte ichs nur anfangen, daß du mir gut wirst?"

„O," sagte sie, „ich bin dir doch gut."

„Ja," erwiderte er gedehnt, „aber ich meine: besser; ganz gut. Verstehst du?"

Käthe antwortete nicht; da bekam er Angst: „Oder bist du schon einem andern besser als mir, einem von den vielen, die ihren Arm um dich legen?"

Käthe lächelte, aber sie sagte: „Nein."

„Ach Käthe," fuhr der Schuster fort, „ich möchte gern, daß du mir gut, recht gut wärest. Hast du nicht einen Wunsch, daß ich ihn dir erfüllen kann?"

„O ja." Käthe besann sich, indes ihr sein Ton verhaltener Heftigkeit noch im Ohre schwang. „Wünsche hab ich stets. — Ja. Ich hab einen großen Zauber zu Haus, der mich schützt; den möchte ich gerne bei mir haben. Willst du mir nicht ein Kettchen schenken, daß ich ihn auf der Brust tragen kann?"

Der Schuster dachte: Was braucht sie den Zauber zum Schutz! Wollte sie immer bei mir sein, ich wäre schon Manns genug. Aber er sagte ihrs zu. Und nächsten Sonntags brachte er ihr eine dünne goldene Kette mit einem Herzchen daran, das konnte aufspringen. Ein gut Teil seiner Ersparnis stak in dem Golde. Ihm klopfte das Herz, als sollte es auch aufspringen, wenn er dachte, ob sie es annehmen werde; denn ein goldenes Herz war in jener Stadt Opunts ein Brautgeschenk.

Käthe freute sich sehr über Kettchen und Kapsel, und daß sie aus Golde waren, und bedankte sich aufs beste, als sie es nahm. Sie lief aber gleich fort, um den Schlangenzahn mit der Schlangenhaut in das Herz Florians zu stecken. Der wußte nicht recht, sollte er sich freuen oder ärgern. Deshalb faßte er sich Mut und ergriff Käthen bei der Hand, sobald sie wiederkam, und sprach: „Hab ich mir nun den Kuß verdient, Käthe?"

Die ließ das Gold in der Sonne blitzen: „Ja wirklich, das hast du."

Und unversehens reckte sie sich auf die Fußspitzen, und ihre Lippen berührten leicht und flüchtig seine Wange. Florian war ganz verwirrt, da es so fix gegangen, allein wie er nun zärtlich werden wollte und sagte: „Jetzt bist du mein Schatz!", entwand sie sich ihm und rief nur zurück: „Wers glaubt!" —

Aber Florian glaubte es. Er legte alle Traurigkeit ab, trug den Kopf hoch und war stolz wie einer. Nun hatte er ein Recht auf sie und das machte seine Liebe erst ganz stark.

Allein sein Glück war kurz. Als sie das nächste Mal in Hirschen gingen, wollte ers nicht leiden, daß andere noch mit ihr tanzten. Es gab Händel. Er schlug den ersten Besten halb zu Tod und wehrte sich wie ein Löwe. Käthe stand abseits, war ein wenig blaß, aber schaute kaum hinüber auf den Knäuel der Raufenden. Allein die Überzahl war zu groß. Schließlich flog der Schuster zum Saal hinaus, hatte Beulen am Kopf und blaue Flecken am Leib.

Ein paar Tage ließ er sich nicht blicken. Dann aber lehnte er eines Abends vor ihrer Haustür, als sie heimkam. Er redete lange mit unterdrückter Stimme auf sie ein. Sie antwortete kaum und blickte an ihm vorbei. Schließlich stieß er hervor: „Ja, Mädchen, bist du nun meine Braut, oder bist dus nicht?"

„Braut?" fragte sie nur.

Er stierte sie wild an, packte sie am Handgelenk und schüttelte es, daß es knackte. Sie wehrte sich nicht. Schließlich ließ er ab. Aber er wandte sich noch einmal um: „Hüte dich und den — den andern!"

Er ging nicht wieder mit ihr zu Tanze, aber wo er Käthen unbemerkt nachschleichen konnte, da tat ers.

* * *

Käthe kümmerte sich wenig um all das, was um sie vorging, nur tanzen wollte sie; und sie tanzte jetzt, so oft sie mochte und überall, wos ihr behagte. Wo nur die Fiedel klang, war Käthe nicht weit. In den Wirtssälen der Stadt und auf den Dörfern unter der Linde, wo der Wind im Tanze mittun konnte; bald in den reichsten Palästen, doch auch nicht selten in den elendesten Spelunken — überall tanzte sie. Überallhin ging sie mit ihren raschen, leichten Schritten, als gäbe es für sie keine Gefahr. Und mochten auch um ihretwillen die Degen aus den Scheiden, die Messer aus den Taschen fahren, sie stand lächelnd unter den wilden Gesellen und jeder hielt sie sanft beim Tanze. Wenn einer oder der andre ihr zuflüsterte: „Werd mein Weib, Windkäthe, du gefällst mir sehr," so lächelte sie bloß, daß die meisten schwiegen. Wenn aber doch einer knirschte: „Du mußt, wenn du nicht willst!" oder gar zudringend ward, so zupfte sie nur an dem Goldkettchen um ihren Hals und sagte ernsthaft: „Ich habe einen großen Zauber. Mich oder dich kann ich jeden Augenblick töten." — Wer dabei in ihre Augen blickte, die kühl sinnend ihn anschauten, dem rieselte es den Rücken hinab, und der verwegenste Kerl faßte fortan ihren schlanken Leib fast ehrfürchtig in seinen Arm. Da sie aber alle gleich behandelte und für das reichste Geschenk denselben Dank sagte, wie für ein armes, und weil sie nur zum Tanze die Männer zu mögen schien, gewöhnten sich alle daran, sie so zu sehen. Das war ihr recht; sie regte sich inmitten einer unaufhörlich wirbelnden Bewegung, die ihr zu dienen eiferte. Zuweilen im Tanz schloß sie die Augen und glaubte sich wieder, wie einst, unter dem alten Birnbaum, auf dem

Hügel, hoch über Dorf und Tal, hingerissen von der Lust des Windes.

Es währte kein Jahr, so schwärmte alle männliche Jugend um die Käthe im Winde, und manch ein reicher Kaufmannssohn vergeudete ein Vermögen, ihr zu gefallen. Sie hätte große Schätze aufhäufen können, so reichlich flogen ihr kostbare Gaben zu. Aber was ihr selbst nicht unter den Händen verging, das brachten ihre Eltern durch und kamen doch zu nichts. Sie hätten sicherlich noch in dem baufälligen Vorstadthäuschen zur Miete gesessen, hätte nicht ein vornehmer Verehrer Käthen ein feines, kleines Häuschen mitten in einem schönen Garten eingeräumt. Zwar hatte er wohl gehofft, daß er selber, je öfter je besser, dort werde zu Gaste sein dürfen, aber Käthe zog mit ihren Eltern ein, als habe sie keine andern Wünsche je gemerkt, und der Graf konnte vergebens um sein eigenes Lusthäuschen schleichen; er fand nicht Eingang.

Wohl aber Genossen. Denn es gab manchen, den des Nachts die Sehnsucht packte, daß er nicht Ruhe fand, hatte er mit der Käthe im Winde getanzt. Dann trafen sich wohl einige an dem nächtlichen Gittertor, und wenn sie gescheit waren, lachten sie, liefen nach Hause und holten ihre Instrumente und brachten ihr ein Ständchen. Einer aber blieb immer allein und in das Dunkel der Ecken gedrückt und folgte dem jungen Grafen als sein Schatten.

Da geschah es eines Nachts, daß der junge Herr der Windkäthe nacheilte, als sie die Treppe eines stolzen Palastes hinabstieg, um nach Hause zu fahren. Im Halbdunkel der weiten Vorhalle holte er sie ein.

„Käthe," sprach er, „ich muß dirs sagen. Du wirst nicht lange mehr das Häuschen im Garten bewohnen können."

„Warum denn?" fragte sie.

Der junge Herr lehnte sich an eine Säule und bedeckte die Augen mit seiner schmalen Rechten, als wolle er Käthen nicht sehen und vieles andere.

„Weil es aus ist; weil ich fertig bin. Die Gläubiger pfänden mir, was sie finden; kaum daß ich noch den Garten bewahren gekonnt. Und der König will mir um seiner alten Freundschaft willen dann nur helfen, wenn ich in die Fremde gehe."

Käthe erschrak: „Aber Graf, wie konnte das kommen?"

„Das fragst du?" rief er aus und blickte auf das Diadem, das in ihrem Haare funkelte, und auf die Rosse, die feurig draußen vorm Portale scharrten und stampften. „Ich weiß wohl, daß ich allein ins Elend muß. Aber sage mir, Käthe, hab ich mir keinen Dank verdient?"

Käthe sah ihn an, fast mitleidig. „Ja wirklich, das hast du," sagte sie. Und flüchtig kühl streiften ihre Lippen das blasse Antlitz des Grafen. Ehe er sich noch besann, jagte das Gespann davon, schnell wie der Wind.

Am nächsten Morgen aber fand man den jungen Mann tot neben dem Portale; ein spitzes Ding stak ihm in der Brust. Die Polizei sagte, es sei ein Schusterpfriem, fand aber keinen Täter. Und wer konnte wissen, ob er nicht selbst . . .

* * *

Diese Geschichte machte großes Aufsehen, denn der Graf stammte aus der ersten Familie des Landes, und war ein Freund des jungen Königs gewesen. Als der von Käthen erfuhr, und ihren Ruhm vernahm, empfand er ein großes Verlangen, auch einmal mit ihr zu tanzen. Denn er saß in seinem Schlosse und langweilte sich, wenn er der Prinzessin dachte, die er heiraten sollte. Der König verkleidete sich und ging auf einen Ball, wo auch die Käthe im Winde zu finden sein würde. Denn, ob ihr schon der Schusterpfriem manche schwere Stunde gebracht, so konnte sie doch das Tanzen nicht lassen; nur noch stolzer und kühler trat sie unter die harrenden Männer. Auch mit dem Könige tanzte sie, und ihr „Schneller wie im Wind!" verwirrte dem König die Sinne, und er schwur sich zu, daß sie sein werden müsse.

Die Stadt erlebte in diesem Jahr sehr viele Maskenbälle; Käthe hatte zu tanzen. Es hieß, der Hofmarschall selbst habe dazu den Wink gegeben, als er sich augenzwinkernd als besonderen Freund solcher Geselligkeit bekannt; und auf keinem der Feste fehlte eine Maske in reichen Gewändern, die sich stets um die beste Tänzerin bemühte. Um dieselbe Zeit wurden in der Königstadt alle Schuster zwischen 16 und 50 Jahren ausgehoben und ins Heer gesteckt. Weit hinaus an die äußerste Grenze wurden sie geschickt. Vielerlei ward gemunkelt.

Einmal, schon spät im Karneval, zwischen den Tänzen, wandelten zwei durch die Gemächer. An einem offenen Fenster blieben sie stehen.

„Käthe, wem wirst du gehören?"

„Keinem," sagte sie. Ihre Lippen wurden ganz schmal und schürzten sich hochmütig, ihre Schultern schüttelte ein Abscheu.

„Aber warum nicht?" rief der Mann mit Wärme. Seine Blicke blitzten aus den Augenlöchern seiner Maske über sie hin. „Du bist schön, Käthe, wie keine; du könntest fordern, was keine sonst dürfte. Vielleicht fändest du doch einen, der dich über alle Menschen erheben könnte, wenn du sein werden wolltest!"

Käthe sah ihn kaum von der Seite an, sondern streckte ihre Hand vor das Fenster in den Wind, der sie sanft streichelte.

„Ich werde niemandes Weib; er müßte mir denn so große Dinge geben, wie keiner kann."

„Was wünschest du dir?"

Das Mädchen senkte den Kopf ein wenig und sann nach. Schließlich sprach sie: „Ich kanns noch nicht sagen, denn es ist so groß, daß ich es nicht ausdrücken kann."

Da fiel die Maske vor ihr auf die Knie und riß sich das Oberkleid auf, daß eine goldene Ordenskette auf dem Wams hervorblitzte: „So will ichs dir sagen! Königin sollst du werden! Ists nicht das, was du wünschest?"

„Ja," sagte sie, „das will ich schon." Sie sprach kühl und gelassen, lächelnd, daß es den König ganz verwirrte. Aber er faßte sich rasch und küßte sie und rief: „Nun bist du meine Braut!"

Sie ließ es geschehen und spielte leise mit dem Kettchen um ihren Hals, daran das goldene Herz in ihren Busen hing. —

Die schöne Königsbraut aber blieb auch fürderhin ein herbes Schätzchen, ob sie der König schon mit Glanz und Reichtum noch so sehr überschüttete. Er verwunderte sich sehr über sie, wurde ihr aber fast noch mehr zugetan. Deshalb begann er in Käthen zu dringen, daß sie einem Hochzeitstage zustimme. Sie ließ ihn lange bitten; endlich wählte sie einen, der weit hinauslag. Doch auch der kam heran. Da ließ der König ein großes Fest bereiten, wie es die Stadt noch nie gesehn. Er selbst und Käthe kamen vom Schlosse zum Dom geschritten, prächtig gekleidet; Teppiche und Blumen lagen vor ihre Füße gebreitet, seidene Fahnen hingen aus den Fenstern und alles Volk jubelte ihnen zu. Denn, hatten auch die Weiber zuerst neidisch gelästert und die Männer böse die Achseln gezuckt, so war doch die Käthe im Winde so über alle Maßen schön, daß alle Menschen sie lieben mußten. Wie das Paar nun dahinschritt zwischen den Häusern, kam auch der Wind, erst leise liebkosend, daß Käthes Haar ein wenig bewegt wurde, und alle Fahnen sich bauschten und bäumten. Aber wie sie in den Dom traten, da schwoll der Wind an, und wie die Orgel klang, ertoste er mit noch viel stärkerem Gesang, und stürmte rasend wider die hohen Fenster und spitzen Türme und Pfeiler. Und der Wind ward so ungebärdig, daß die seidenen Fahnentücher zerrissen und zerschlissen und die Dachziegel auf die Teppiche und Blumen hinabstürzten. Als aber der Priester drinnen vorm Altar das Königspaar zusammentat und die Braut fragte, ob sie dieses Mannes Weib sein wolle, da klirrten bunte Glasstücklein, in Blei gefaßt, vor ihre Füße, und der Wind hauchte mit langem Atem durch das zerbrochene Fenster und entführte ihr die zögernde Antwort von bleichen Lippen, daß sie ungehört zwischen den Säulen entschwebte. Niemand wußte, wie sie gelautet. Dann ward der Wind zahm und trug vielen feinen, grauen Nebelregen herbei; unter dem schritt die junge Königin zu ihrem Schlosse hinauf, und Schleier und Haar wurden feucht und schwer und senkten ihr Haupt tiefer, als es die zierliche kleine Krone vermochte.

Als das Hochzeitsfest aus war, nahm der König Windkäthen in Arm und sagte: „Bist du nun am Ziel deiner Wünsche, Frau Königin?“

Die aber schüttelte den Kopf und sagte: „Ich weiß noch garnicht, was ich mir wünschen soll.“

Der König wunderte sich, aber er sprach: „Nichts brauchst du mehr zn wünschen, denn alles, was ich habe, gehört nun dir, mein Weib.“

Die Königin schüttelte abermals den Kopf: „Ich bin niemandes Weib.“

„Käthe, was redest du! Bist du mir jetzt nicht angetraut?“

„Ja, Königin bin ich nun.“

Und sie blieb dabei: Königin, aber niemandes Weib. —

Der König merkte wohl, daß seine Schranzen anfingen, insgeheim über ihn zu lächeln. Aber er war ein Mann und liebte Käthen in seiner Seele; er wartete eine Zeit und meinte, sie müsse vertrauter werden. Doch dann, als mit wachsendem Mond sein Begehren voll und stark geworden und zu ihr hinüberstrahlte mit einem knisternden weißen Licht, drang er heftig in sie und ließ sie hart an; seine Augen funkelten zornig und herrisch, und er hätte Gewalt gebraucht, wäre ein leisestes Zittern an ihr zu spüren gewesen. Sie aber spielte, nachdenkend und trübe, mit dem Kettchen an ihrem Halse, daran in der Herzkapsel der Schlangenzahn herniederhing, und antwortete: „Ich habe einen großen Zauber. Mich oder dich kann ich jeden Augenblick töten.“

Der König zwang sich zur Geduld und verlegte sich aufs Bitten. Sie möge doch nachdenken, was sie sich Großes wünsche, damit er es ihr schenken könne und sie dann ihm gehöre. Sie antwortete ihm nicht, sondern ward nur immer stiller. Er sah mit plötzlicher Angst ihren in sich verlorenen Blick und ließ ab; aber er hoffte, sie unversehens mit einer Freude zu überraschen und zu gewinnen.

Deshalb fragte er ihre Eltern, die nun in einem Seitenflügel des Königsschlosses hausten und sichs wohl sein ließen. Die Mutter sprach nicht wenig klug. Auf ihren Rat brachte er Käthen allerlei Schmuck und seltenes Getier. Da sie es aber kaum ansah, hieß ihn die Mutter Musikanten herbeirufen mit seltsam süß klingenden Instrumenten, daß sie Tänze aufspielten, alte und neue, wohlbekannte und fremdartig hinreißende. Aber die Königin mochte nicht mit ihrem Gemahl tanzen, denn sie schauderte bei jeder seiner Berührungen. — Auch sandte er die Mutter zu ihr, daß sie für ihn bitte. Er trat heimlich hinter den Türvorhang, während sie auf die Königin einsprach. Die Alte war vorsichtig, sie redete nicht gleich vom Könige und von seinen Wünschen, sondern fragte freundlich nach der Tochter Kummer. Das schien der Königin wohlzutun; sie lehnte den Kopf an die Schulter der Mutter und verzog ein wenig das Antlitz, wie zu weinen. Aber es traten keine Tränen hervor, und auf alle Fragen antwortete sie nur: „Es friert mein Herz.“

Da sprach die Mutter und lachte ein wenig: „So wüßte ich jemand, der es dir in Flammen setzen will! Geh hin und gib es ihm.“

Die Königin richtete sich sogleich empor und sprach heftig: „Ich kann niemandem etwas geben!“ Sie sah die Alte mit ihren grauen Augen durchdringend an; und der König hörte die Tochter sagen: „O Mutter! Du hast den Blick einer Schlange, der man den Eckzahn ausgebrochen. Geh, ich mag dich nicht sehen.“

Der König merkte wohl, daß er selbst ihre Wünsche werde erraten müssen. Und er fragte, freundlich lauschend oder heftig dringend, fragte immer wieder. Als sie nun einmal lange vor dem Spiegel gestanden, um ihr goldenes Haar auszuwinden — denn sie hatte in Regen und Wind vom Altane weit hinausgeschaut, dorthin wo der Berg ihrer Kindheit mit dem alten Birnbaum lag —, da sagte sie, sie wünsche sich vielleicht ein Kleid so schwarz und glänzend, wie es noch kein Weib auf Erden getragen.

Der König dachte lange nach, woraus so ein Kleid wohl sein könne. Dann ließ er allen schwarzhaarigen Frauen und Mädchen die Zöpfe abschneiden, und aus den feinsten, schwärzesten und glänzendsten Haaren ließ er ein Kleid weben und schenkte es der Königin. Sie legte es an, machte ihr goldenes Haar lang darüber hinabfließen und stand eine gute Weile vor dem Spiegel.

Dann sagte sie zu dem Könige, der daneben stand und ihre Schönheit sah: „Nein. Das ist es noch nicht." —

So ging das Spiel von neuem an. Endlich sagte die Königin, vielleicht wünsche sie sich einen Gürtel, silbern wie der Mond, fest wie Stahl, aber leicht und weich wie feinstes Linnen. Der König ließ die weisesten und klügsten Leute kommen, und auf ihr Geheiß wurde ein Gürtel hergestellt, der bestand aus den Fäden einer besonderen Spinnenart, kunstvoll verknüpft. Dieser Gürtel war auch wirklich so fest, so leicht und so weich, wie Käthe es gewünscht hatte, aber er war nicht so ganz silbern wie der Mond. Ein alter Goldschmied wußte Rat. Deshalb sandte der König aus und ließ den Tau aus den Kelchen einer seltenen Blume sammeln, die nur alle hundert Jahre blüht. Da mußten die Boten fast durch ganz Opunt suchen, bis sie genug beisammen hatten, daß der Gürtel damit benetzt werden konnte. Sofort entschwanden die letzten Flecken, und das Gewebe wurde lichtsilbern wie der Mond. Als die Königin den Gürtel zu dem schwarzen Gewand angetan hatte, stand sie lange auf ihrem Altan und ließ sich den Wind durchs Haar spielen. Dann sprach sie zu dem König, der neben ihr stand und schon hoffte, diesen Gürtel lösen zu dürfen: „Nein, auch das ist es noch nicht. Aber jetzt weiß ich, was es ist. Ich wünsche mir einen Schmuck aus roten Edelsteinen, die wie warme weiche Tropfen sind; denn mich friert."

Der König freute sich sehr, daß sie nun bestimmt wußte, was sie wolle, und er zog allerorts Erkundigungen ein, wo es etwa einen Schmuck dieser Art gäbe, aber er fand keine Spur. Schließlich erfuhr er, daß in einem fernen Königreich am andern Ende Opunts, in einem uralten Königsschloß, solch ein Schmuck sich befinde. Er schickte seine Gesandten hin, ihn zu kaufen. Sie boten ungeheure Summen, aber der fremde alte König antwortete, der Schmuck sei nicht feil. Da befahl der König, daß sein Heer von der Grenze abmarschiere, den Schmuck zu erobern. Es zog durch viele immer fremdere Länder; wo es nicht freien Durchgang erhielt, erzwang es ihn mit vielen Schlachten und kam schließlich vor die uralte Burg. Aber die Insassen waren tapfer, sie machten einen Ausfall und schlugen das Heer und erschlugen die Soldaten bis auf den letzten Mann.

Da lag auch einer todwund auf dem Blachfeld und fühlte, wie der Wind über ihn strich. Er sprach: „O Wind, es verlangt mein Blut, noch einmal die schöne Käthe, die Königin, zu küssen. Hilf mir dazu."

Der Wind vernahm es wohl und er fing die Blutstropfen auf, die langsam von der Stirn des Sterbenden tropften, und trug sie über alle Länder Opunts weg, hin wo die Königin auf ihrem Altane saß und fröstelnd weit hinaus schaute. Als nun der Wind die roten dampfenden Tropfen auf ihr Haar und ihre Stirn, ihre Schultern und Arme ausgoß, da ward ihr warm und weh zu Sinn, daß sie weinte zum erstenmal, solange sie denken konnte.

Der König kam hinzu, und wie er sie sah, rief er voll Staunen und Freude: „O Käthe, du im Winde, jetzt ist dein Wunsch dir erfüllt!"

„Ja," sprach sie und wehrte ihn ab, traurig unter Tränen. „Doch warst du es, der ihn mir erfüllte?"

Sie zog das goldene Herzchen aus ihrem Busen hervor, und nahm heraus den Zahn mit der Schlangenhaut; sie hielt ihn auf schwebenden Händen. Der Wind umschmeichelte sie, sanft erst, dann ungestümer. Zu tanzen begann sie auf dem Altane, wie einst drüben unter dem Birnbaum auf dem Berge; das schwarze Kleid schmiegte sich um ihre Glieder, der mondsilberne Gürtel schimmerte unter ihrer Brust, und der rote Tropfenschmuck glänzte ihr auf Haar und Stirn, Schultern und Armen. Der Wind drang immer wilder zu ihr hin, heftig und heftiger ward ihr Tanz, schneller und schneller wirbelte sie mit ausgebreiteten Armen. Dem Könige schien jede ihrer Bewegungen von fremdem Reiz und wilder Anmut; dennoch rief er in Bangigkeit und Furcht: „Halt ein, Käthe; ich bitte dich, halt ein!"

Schon stand sie und preßte die Hände ans Herz. Der Zahn der Schlange drang durch seine Hülle, drang durch Gürtel und Kleid, bis er die Haut ihres Leibes berührte. Da sank sie und war tot.

Als der Wind erkannte, wie dieser Tanz ausgegangen, stürmte er stöhnend davon, hinweg zu dem alten Birnbaum, und erfüllte rings den Raum der Luft mit seinen Klagen. So vernahm das Schlänglein droben auf dem Berg, was geschehen. Es wand sich hinab ins tiefste Geklüft, blickte mit seinen klug-traurigen Augen in sich und sann schwer und lange, wann wohl die Menschen lernen würden, einfache Weisheit von lockendem Irrtum zu scheiden.

Der König aber weinte sehr über des Mädchens Leiche, beklagte und betrauerte sie ein Jahr und war fast nicht zu trösten. Dann doch freite er eine Prinzessin, hatte Kinder mit ihr und dachte nur selten mehr — wenn etwa der Wind brauste oder die Mutter betteln kam — und nur mit Kopfschütteln an die Käthe im Winde.

Die Abenteurer.

Von Walter Hasenclever.

Das war kein Werden und kein Weiterschaffen
mit dumpfen Menschen, die vom Leben nur
sich und ihr tägliches Geschäft verstehn,
die, wie gewohnt, am Pendelschlag der Uhr
stumpfsinnig Jahre messen, Jahre verschlafen,
nicht wachsen wollen, nicht nach draußen greifen
und durch die großen Dinge atmend gehn,
Sterne verglühen, Welten sich bilden sehn,
mit Millionen durch rollende Zeiten streifen. —

So zogen wir. Die Fenster im Zuge beschlagen
vom Nebel, und alles so feucht, so kühl —
was ein ungemütliches Gefühl,
halb Erwartung, halb Angst, halb Adieusagen —
dann das Schiff. Schwarz und ungeheuer.
Ein paar Menschen singen traurig ein Lied,
das wird langsam vom Winde hingetragen,
wo der rote Herbst auf die Wege fiel,
und wir ziehen mit.

Und das Meer wird immer fremder und neuer,
ein grauweißer Schaum fegt um den Kiel,
und unten, da ballt manch einer die Hände:
Entweder gehts gut oder alles zu Ende.
Nun kommt das letzte Kartenspiel!

Wir zogen mit zum Leeren, Ungewissen,
das erst durch unsern Willen ward,
in einer tollen, namenlosen Fahrt.
Gejagt von Wolken und vom Sturm geschüttelt,
auf Wellenbergen hin und her gerissen,
gepackt von derben Fäusten und gerüttelt
und hart gehämmert von Notwendigkeit.
Wir fällten Bäume, gruben Gold und schafften —
das alles war für uns. Für uns allein.
Andre Erkenntnisse, andre Leidenschaften
flogen rauschend mit in uns herein.
Denn jeder Tag, voll Sonne, Raum und Zeit,
machte uns stark, selbständig, weit —
im Schmutz der großen Städte, in Spelunken,
Diebshöhlen, bei heißen Weibern, beim Wein,
verspielt, vertrunken und danach versunken
in den Glanz einer großen Wirklichkeit.

Und weiter, wie Verirrte in den Ländern,
Urwäldern, Bergen, Flüssen und Palästen
sahen wir Menschen mit seltsamen Gewändern
und seltsamen Seelen angetan.
Wir blieben, lebten mit in ihren Festen
und wurden eins mit allem, was wir sahn.
Nur manchmal aus den roten Rosengärten
strich die Erinnerung. Ein Duft, ein Wind —
Geliebte, Freunde, Sehnsüchte, daran wir zehrten;
aber die uns fern und fremd geworden sind.
Und manchmal auch blieb einer von uns liegen
am Wege. Irgendwo. Den fraß der Tod.
Da wußten wir: was uns auf jenen Fährten
noch hielt und vorwärts wandte, war kein Singen,
kein Glaube, keine Hoffnung: das war Not. —
So aber streiften wir im Tatenreich
von Sturm zu Sturm, von Meer zu Meer getrieben,
wir kreisten mit — planetengleich —
und auf jedem Ding, das wir im Wandern trafen,
groß die Erkenntnis einer Welt geschrieben:
Kein Schicksal *tragen*, sich sein Schicksal *schaffen*,
frei und allein versuchen, ob es geht. —
Denn wir Menschen sind größer als wir ahnen,
größer als irgend jemand versteht.
Mitten aus Illusionen und Traum,
wo sollen wir hin mit unsern Bahnen?
Bauen wir sie nur in den Raum!
aber weit — weit —
und hoch. Und hinüber, noch über den Sternen,
mit denen wir rollen, glühen, lernen,
auf Flügeln einer uferlosen Zeit.

Gute Erzählungen.

Gegen das Weihnachtsfest erleben die Herren Verleger wieder mit Lust und Bangen das übliche Emporschnellen des Bücherbedürfnisses, und jeder hofft, er habe diesmal den Schlager im Katalog. Die Käufer fragen ihren Buchhändler nach dem Autor des Jahres, den man lesen und schenken muß, und mancher, der noch keinen Gottfried Keller besitzt, kauft einen von unseren Romanen und trägt ihn froh als teures Gut nach Hause.

Ehe ich nun ein paar neue Bücher empfehle, besinne ich mich auf die Namen unserer neueren Berühmtheiten und finde, daß manche von ihnen doch noch eines aufmunternden Hinweises bedürfen. Nämlich die Berühmtheit heftet sich meistens an ein einzelnes Buch; wer das kennt, glaubt den ganzen Autor zu kennen. Wer hat die „Buddenbrooks" nicht gelesen? Niemand. Ihr Autor Thomas Mann ist unbestritten ein Berühmter. Aber wer kennt seine kleineren Erzählungen, den „kleinen Herrn Friedemann" und den „Tristan"? Mir sind sie reichlich so lieb wie die Buddenbrooks, und manche von ihnen mußte ich mehrmals lesen. Thomas Mann ist vielleicht der einzige unter unseren „Intellektuellen" in der schönen Literatur, bei dem ein großes Darstellungsvermögen dem geübten skeptischen Verstand die Wage hält. Seine Novellen sind weniger Erzählungen als Charakterstudien, aber sie sind alle bis in das einzelne Wort hinein eigentümlich, scharfgeprägt und unendlich überlegt, eine rechte Feinschmeckerkunst ohne alle Falschheiten.

Auch Emil Strauß ist eigentlich nur mit einem einzigen Werk bekannt geworden, mit dem „Freund Hein". Es gibt von ihm aber noch den „Engelwirt", die „Kreuzungen" und den Novellenband „Menschenwege". Strauß geht in allen seinen Erzählungen von irgend einem ethischen Probleme aus, das ihn reizt, es durchzuführen und unerbittlich zu seinen Konsequenzen zu bringen. Dabei ist er aber mehr Dichter als etwa Thomas Mann, und während er seinen Charakteren nachgeht und scheinbar Psychologie treibt, spielen seine Geschichten sich ganz wunderbar ins Runde und geben fast ungewollt klare, reiche Lebensbilder von einer solchen Reinheit und Haltung, daß der willige Leser in ihnen nicht nur interessante Sonderschicksale miterlebt, sondern etwas wie einen Mikrokosmus zu sehen bekommt. Das ist das Geheimnis der Künstlerschaft, einerlei nach welcher Ästhetik man es definieren will, und eben das bringt der unschöpferische, bloß analytische Intellekt mit aller Energie und Sauberkeit nie zuwege.

Als Erzähler noch nicht gebührend geschätzt ist ein anderer Berühmter, Karl Spitteler. Seine drei Erzählungsbücher heißen „Konrad der Leutnant", „Imago" und „Die Mädchenfeinde". Alle drei sind bei E. Diederichs in Jena erschienen. Vor allem „Konrad der Leutnant" mit seiner fast spröden, unerbittlich klaren, gedrängten Darstellungsweise ist ein bedeutendes Buch, das weit mehr gekannt sein sollte. Namentlich wer Spitteler nur als den Verfasser des olympischen Frühlings kennt, wird erstaunt diese herb hingesetzte Bauerngeschichte lesen und sein Urteil über den umstrittenen Mann einigermaßen ändern.

Ähnlich wie in der Malerei, wenn auch nicht so stark, hat sich seit einigen Jahren die junge Schweiz in der Dichtung bemerklich gemacht. Auch Spitteler ist ja Schweizer, und andere wie Ernst Zahn sind längst bekannt, aber diese jüngsten Schweizer haben eine gemeinsame, besondere Art von Modernität, auch

in der Sprache, die sie deutlich von der vorigen Generation unterscheidet. Drei von ihnen scheinen mir besonders bemerkenswert: Jakob Schaffner, Robert Walser und Albert Steffen. Von Schaffner möchte ich besonders den Novellenband „Die Laterne", von Walser den Roman „Der Gehülfe" und von Steffen den Roman „Ott, Alois und Werelsche" empfehlen, lauter bemerkenswerte, frische, schöne Bücher. Die von Schaffner und Steffen sind bei S. Fischer in Berlin, die von Walser bei B. Cassirer in Berlin erschienen.

Erwähnt sei hier auch der Österreicher R. H. Bartsch, dessen Bücher erfreulicherweise das Empfehlen nicht mehr nötig haben. Von ihm nenne ich die beiden Romane „Zwölf aus der Steiermark" und „Die Haindlkinder", beide im Verlag Staackmann in Leipzig.

Ludwig Finckh hat mit seinem „Rosendoktor" einen stattlichen Erfolg erlebt, auch seine Gedichte haben eine für Lyrikbücher nicht gewöhnliche Verbreitung gefunden. Merkwürdigerweise scheint man sich bis jetzt um seinen neuen Roman „Rapunzel" allzuwenig zu kümmern (Deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart). Das ist sehr schade, denn die „Rapunzel" ist mir lieber als der „Rosendoktor" und ist überhaupt ein so liebes, eigenes, in sich geschlossenes und befriedigtes Buch, wie man es in der Zeit der künstlichen Heimatkunst nicht erwarten sollte. Da ist ein schwäbischer Himmel über eine schwäbische Alblandschaft gebreitet, ein Stück Naturleben klingt mit ein paar Menschenschicksalen ungesucht rein zusammen, und alle Farben haben eine klare, einfache Frische wie in einer frühen Morgenstunde.

Von E. von Keyserling ist bei S. Fischer in Berlin ein neuer Novellenband erschienen: „Bunte Herzen". Es sind nur zwei Geschichten, leider nur zwei, die erste als Gemälde reicher, die zweite inniger und tiefer an Gefühl, und beide mit der stillen, bescheidenen, rührenden Meisterschaft dieses behutsamen, noblen Erzählers berichtet. In seinem letzten Werk, dem Roman „Dumala", hat Keyserling einmal versucht, einen richtigen Roman zu schreiben, einen mit „Handlung" und Spannung, und es ist ein gutes und interessantes Buch geworden. Aber diese beiden Novellen zeigen wieder ganz den alten Keyserling, der keine „Stoffe" und kaum eine „Handlung" braucht, der einen Sommernachmittag so zu beschreiben versteht, daß man während seines Glühens und Verdämmerns das Gefühl des ganzen Lebens hat. Es fehlt ihm vielleicht an der sogenannten Kraft, er hat weder Unbekümmertheit noch Burschikosität. Aber er hat die stille Kraft eines treuen, tiefen, unerbittlichen Fühlens, der sich sein zur Skepsis geneigter, scharfkühler Verstand unterwirft. Er hat, was die beliebten und erfolgreichen Romanciers eigentlich niemals haben, nicht nur den Sinn für menschliche Gebärden, sondern auch den ganz feinen Sinn für die Gebärde der unbelebten Dinge, für das Besondere eines Duftes, einer Morgenstunde, eines grellsonnigen Blumenbeetes. Darum gehen bei ihm, wie bei jedem wahren Dichter, die Menschen und ihre Umgebung mit einfachster Selbstverständlichkeit zusammen, statt daß sie wie bei den „Romanciers" darin herumagieren wie zwischen Kulissen.

In diesen Blättern sollte es nicht nötig sein, den Namen Wilhelm Schäfers besonders zu nennen. Er läßt sich aber in einem Artikel über die beste neue Erzählungsliteratur nicht wohl umgehen. Seine „Anekdoten" wie auch seine „Rheinsagen" müssen ja allen Lesern der „Rheinlande" wohlbekannt sein. Nun ist im Verlag von Georg Müller in München eine Erzählung Schäfers erschienen: „Die Mißgeschickten". Ich will Schäfer hier in seinem eigenen Blatte nicht ausführlicher diskutieren, doch muß ich sagen, daß „Die Mißgeschickten" schon rein dichterisch-technisch als ein Versuch, glühendes Erleben ins Objektive zu rücken und mit Stil vorzutragen, ein erstaunliches, kühnes und ergreifendes Buch sind. Noch mehr sind sie es stofflich, und noch mehr dem festen, unbeirrten, männlichen Lebensgefühle nach, das sie verkünden. Das kleine Buch wird Viele erschüttern.

Vor etwa zwei Jahren habe ich hier den Roman „Oedipus" von Willy Speyer empfohlen. Ich weiß nicht, ob es etwas genützt hat. Aber ich zeige heute mit herzlichem Vergnügen ein neues, dünnes Büchlein desselben Dichters an. Es heißt „Wie wir einst so glücklich waren!" und ist vom Verlage Albert Langen in München herausgegeben. Eine kleine Jugend- und Liebesgeschichte, durchaus modern und doch an manches romantisch-schöne Alte erinnernd, voll vom strömenden Gefühl der Jugend und raschen Jugendflucht, stammelnd und doch fließend, heiß und doch wohl gefaßt. Das Erinnern an ein besonderes Glück, ein besonders loderndes Aufglühen der Jugend, das mit einem Duft, einer Melodie leise in uns wach wird und plötzlich in stiller Welle aufschäumt, sodaß alle Glut und alles Gute unseres Lebens in jenem fernen, köstlich und sehnlich herübergrüßenden Augenblick zusammengedrängt erscheint — das Gefühl, „wie wir einst so glücklich waren!" glänzt da in kurzen Seiten einer geschulten und doch spontan erblühten Sprache uns an. Und ich bitte die, die mir seinerzeit beim „Oedipus" mißtraut haben, es nun einmal mit diesem neuen, kleinen Büchlein von Speyer zu probieren.

Genug jetzt, damit es nicht zu viel werde! Ich möchte zum Schluß nur noch einmal leise daran erinnern, daß die Jahreszahlen auf den Büchertiteln recht wenig bedeuten und daß es, auch für Weihnachten, garnicht darauf ankommt, daß man absolut das Neuste habe. Wenn zum Beispiel im Katalog eines Verlegers herrliche Worte von Heimatkunst oder von modernem Landschaftsgefühl in der Dichtung stehen, so muß ich immer an den alten Adalbert Stifter denken, der das vor einigen Jahrzehnten schon viel besser gekonnt hat. Seine „Studien" sind übrigens in einer sehr hübschen Neuausgabe zweibändig beim Leipziger Inselverlag erschienen Auch an den alten Herrn Wilhelm Raabe sei wieder erinnert. Er ist bekanntlich der, der den „Hungerpastor" geschrieben hat. Ja leider. Denn der Hungerpastor ist keineswegs sein bestes und bezeichnendstes Buch, wenn auch das berühmteste. Ich könnte viele Raabetitel aufzählen, aber weniger ist hier mehr, und ich möchte Leute, die gern Gutes lesen und Raabe noch wenig kennen, etwa auf den „Horacker" und namentlich auch auf „Abu Telfan" aufmerksam machen. „Abu Telfan" hat es in vierzig Jahren auf fünf Auflagen gebracht!

Und nun wünsche ich gute Feiertage.

Hermann Hesse.

Neue Lyriker.

Weihnachten ist das Fest, an dem am meisten gekauft und geschenkt wird. Die Lyrik, die ja von je im marktenden und scharwerkenden Bereich des Literarischen der jüngste erbelose Sohn, der Sinner und Träumer, gewesen ist und ihrem Wesen nach auch sein muß, gewinnt von diesem Überschwang des Preisens und des Kaufens verhältnismäßig wenig. Anthologieen „gehen", und ein großer Teil der Keller-, Storm-, Meyer-, der Dehmel-, Rilke-, Hofmannsthalschen Gedichte, die ins Publikum gelangen, werden um diese Zeit verkauft. Den minder bekannten Lyrikern wird auch um diese Zeit das Publikum nicht erschlossen. Heut wie ehemals müssen die jungen Talente warten, und die wirklichen Kräfte können es auch innerlich vertragen; immerhin ist die dichterliche Seele so eingerichtet, daß sie freudiger und reichlicher hergibt, wenn ihrem singenden Wort einige Antwort lohnt, und immerhin ist es ein wenig leichtsinnig in Rücksicht auf die Ökonomie unserer geistigen Habe gehandelt, wenn man den jungen Dichtern die Wahl läßt, zu verhungern, in wesensfremder Mühsal zu verkommen oder Söhne begüterter Familien zu sein. Die Meinung ist nicht genügend verbreitet, daß der kunstfreudige Mensch im Interesse der Nation sich bewußt für junge Talente interessiere. Nur dann hat das Anzeigen und Hinweisen einen inneren Sinn, wenn der Gebildete die Verpflichtung fühlt, einer neuen Kraft an seinem kleinen Teil zu helfen, und wenn er einem ernstlich bemühten Kritiker vertraut. Gedichte, die Tausende ergreifen, wenn der Dichter durch einen Roman oder ein Drama berühmt geworden ist, besitzen die gleiche Macht vermutlich auch zu Zeiten seiner unbekannten Jugend.

Es soll in den folgenden Zeilen nicht versucht werden, die gegenwärtige Lage der deutschen Lyrik zu zeichnen. Weder von Dehmel noch George noch Hofmannsthal soll gesprochen, über Rilke und Dauthendey wird in besonderen Aufsätzen gehandelt werden. Es gilt nur aus der Fülle der neuen lyrischen Erscheinungen einige herauszuheben. Wohl ist es möglich, daß wertvolle Talente hier nicht genannt werden; aber die erwähnten sind voller Bedeutung oder Möglichkeit.

Es ist von mir in diesen Blättern oft betont worden, und es kann gar nicht genug betont werden, daß die lyrische Technik eine ungemeine Höhe erreicht hat und mehr als je zuvor die Sprache, die Konvention, für den einzelnen dichtet. Ja, auch die gewiß sprachlich differenzierte Art der Lyrik, die für die letzten zwanzig bis dreißig Jahre charakteristisch ist, ist bereits zu einer Konvention erkaltet und erstarrt. Ein Lexikon von Worten, Ausdrücken, Gefühlen, Themen ist entstanden, auf Grund dessen der Epigone poesieähnliche Gebilde zu schaffen vermag. Selbstverständlich wird dem solchermaßen geschulten und mit einem bestimmten Maß von Kunstgefühl Begabten das eine oder andere Gleichnis oder gar das eine oder andere Gedicht gelingen. In dem Gedicht auf „Die Mitte des Quattrocento", in den „Versen" Ottos von Taube, stehen ein paar schöne Zeilen, und S. Friedländers Buch „Durch blaue Schleier" enthält einen halb sonett-, halb hymnushaften Gesang, der nur ein wenig größerer Klarheit und Gelöstheit bedürfte, um ein wertvolles Gedicht zu sein: aber was diese Bücher sonst bieten, ist in so hohem Maß entweder von Vorbildern abhängig oder so geschmacklos, verworren, gekrampft, undichterisch, leblos, daß die Bücher trotz der paar „gerechten" Zeilen nicht gerettet werden können.

„Schutt" heißt das erste Gedichtbuch von Fr. Ollan; in ihm ist aller Schutt und Unrat der Menschheit aufgefahren: es wimmelt von Dirnen, Zuhältern, Mördern, Wüstlingen. Aber, wie über dem Spelunkenviertel einer Großstadt, über Lärm und Lüsten, über Zoten und Zank, plötzlich einmal ein Mond oder ein Stern friedebreitend und stillend steht, so scheint über all diesem wüsten wirren Versgetöse plötzlich das milde Licht einer Güte: ein Ulan, ein verlumpter, versoffener, häßlicher Kerl, den niemand leiden kann, und „Ketzer", ein böses, bockiges, stoßendes Pferd; und diese beiden elenden und einsamen Kreaturen mögen sich, er stiehlt dem Pferde Hafer, und es hat ihn gern:

> Aber der Ketzer war Krippensetzer,
> und eines Tages, da fiel er um.
> Da lag er steif in der Box, der Ketzer
> und neben ihm kniete blaß und stumm
> der Lumpenkerl mit den häßlichen Pocken
> und strich ihm plump durch die Mähnenlocken.

In diesen Versen lebt eine wahre Christlichkeit und eine dichterische Kraft voll unbekümmerten Tempos und kecker Rhythmik, die Hoffnungen erweckt. Als ich diese Gedichte an andrer Stelle anzeigte, sprach ich die Hoffnung aus, daß der Dichter über die Verve zur Wucht, vom Genre zur Größe vordringen möge. Nun ist das zweite Buch des Dichters erschienen, „Balladen der Liebe", — Fr. Ollan und Friedrich Volland sind, wie aus Namen und Stilverwandtschaft erhellt, identisch — und erweisen einen Fortschritt. Auch hier findet man noch die gleiche Vorliebe für Menschheitsschutt und -gerümpel, in allen diesen Balladen handelt es sich um „Liebe" im engsten wie im weitesten Sinn, und dieses Betonen des Erotischen gibt ihnen eine monomanische Beschränktheit im Gegensatz etwa zu denen von Liliencron oder Agnes Miegel. Die meisten Balladen sind ferner viel zu lang; die Kraft der zuhauenden Faust wird dadurch beständig gehemmt und geschwächt, und endlich ist auch sprachlich noch nicht das Maß von Selbständigkeit erreicht, das diesem Dichter einen Platz in der Balladendichtung der Gegenwart verschaffte. Aber Griff und Verve sind durchaus vorhanden, besonders in Teilen der ostpreußischen Ballade: der Gutsherr läßt die Hunde auf die Bauernmagd hetzen, die er verführt hat, und die ihn anklagt, aber es sind die Hunde, die sie selber großgezogen hat, sie lecken ihr die Hände, und der rohe grausame Herr fällt auf die Knie:

> Und war ihm noch, als ob ein Lachen klänge,
> als ob das Lachen wie ein Köter bisse ...
> als obs wie Hauer in die Seele dränge
> und ihm den Hochmut aus dem Leibe risse.
> Und war ihm noch, als ob ein Fuß ihn stieße,
> als ob die Gerte ihm ein Schandlied pfeife,
> als ob ein scharfer Hieb die Stirne streife,
> Und Blut und Ehre übers Pflaster fließe.

Solches Zupacken ist noch sonst da und dort in dem Buch zu spüren, in Strophen des „Mara"-Gedichts, im „Lied vom Just von Lebelang". Kraft, bänkel-

sängerisch-lärmende, plebejisch-rohe, plebejisch-starke, ist in diesen Versen. Hoffentlich gelangt der Dichter zu der Reife, wo er nicht mehr mit seiner Stärke protzt, sondern, ihrer in Selbstverständlichkeit gewiß, sie einströmen läßt in seine Anschauung, still und machtvoll.

Den Gedichten Felix Brauns ist, im Gegenteil, etwas mehr Kraft ins Blut, ein wenig mehr Griff und Faust zu wünschen. Seine Verse haben etwas Engbrüstiges wie der Körper eines Knaben, aber auch öfters die edle Schlankheit eines Jünglings. Brauns Gedichte sind durchaus Gedichte eines Jünglings. Vorfrühling ist in ihnen; es rauscht in ihnen nicht von Meer, nicht von Strom, nicht von Fluß, wir hören das erste Hallen eines leisen lieben Waldbachs, der eben erst aus den einsamen Felsen heraustritt, und an dem ganz junge Sträucher wachsen und wehen. Das Sein in diesen Bezirken ist Stille, ist Wind, ist Luft, ist Sonne, ist Sehnsucht in die Weite, in die Breite, ins Stromwerden, in die mit Leben beblühte und bebaute Ebene. Wie viele junge Dichter, hat auch dieser nur ein Erlebnis durchgemacht: daß er noch nichts erlebt hat; aber dieses Erlebnis hat er zutiefst erlitten. Er ist noch der Zuschauer, der von außen in das Leben hineinlugt als ein Zaungast:

„All mein Wesen war nur ein Spähen und Lauschen;
war ein Warten und nach den Türen Schauen!"

Noch ist alles bei ihm Ahnung und nichts Gegenwart; charakteristisch für ihn sind nicht Gefühle der greifbaren Nähe, sondern Ferngefühle: Bitte an Wald und Wind, Heimweh nach dem Garten, Erinnerung an den schönsten Tag. Oft hört man, wie in diesen ihm eigenen leisen Ton die Klänge aus andern Dichtern hineintönen, aus der älteren Romantik, aus Rilke, Hofmannsthal, aus manchen jüngeren Lyrikern. Die Art, wie er die übliche liedhafte Strophe verwendet, hat bisweilen etwas von archaischer Freude an diesen allmählich altfränkisch anmutenden Rhythmen und es stimmt hierzu, daß er den biedermeierlich-geheimbderatlichen Titel aus Goethes Ausgabe letzter Hand: „Antiker Form sich nähernd" imitiert und böse fehlgreifend einen Zyklus überschreibt: „Dem Volkslied sich nähernd". Eine andere Gefahr für Brauns Entwicklung ist das allzustarke Betonen des Musikalischen. Allzuoft scheint — wie bei Rilke und Dauthendey — die Eingebung durch klangliche Assoziation entstanden und von der Anschauung und künstlerischen Logik nicht genügend nachgeprüft, wodurch der Eindruck der Äußerlichkeit, der Glätte und Gleitsamkeit erzeugt wird. Es fehlt oft am stilistischen Gefühl; er läßt etwa auf die lieben schlichten Verse

Höre mich an:
ich habe mir Schlimmes angetan:
Ich habe deiner sehr lange vergessen,

gesuchte Bilder folgen:

Nun muß ich voll Leid wie die Harfe sein,
und wie geweihte Zypressen
mutlos mich beugen im Sonnenschein.

Das wesentliche Ergebnis dieses Lyrikbuches ist ebenfalls Hoffnung auf Reife. Man wünscht, daß über diesen Dichter das starke Leben stürze und neue Kräfte in ihm aufsprenge, und daß er mit größerer Selbstzucht noch sein Talent stähle. Aber die Anlage zum selbständigen Fühlen und Gestalten ist vorhanden, und er besitzt jene Güte und Liebe zur Welt, die den echten Dichter vor dem Virtuosen auszeichnet: das Seiende ist ihm so lieb, daß er sogar das Leid „lieb" nennt. Es stehen Strophen in dem Buch, um derentwillen man sich freut es zu besitzen:

Das Licht lischt aus, das Licht wird klein,
jetzt ist es nur ein Edelstein:
Traumkönig wird im Zimmer sein:
schlaf ein, schlaf ein;

oder diese glückseligen Verse auf den Besuch der Geliebten:

Und Licht war ... o Licht lag beglückt auf den Bildern,
Licht lag auf den Rahmen,
lag auf den Boden verstreut ... und war denn der Spiegel
nicht Licht.
Weit dehnte das Zimmer sich da — und alle, die späterhin
kamen,
standen noch immer in Glanz und Wunder und wußten es
nicht!

Will Vesper gibt, wenn auch nicht Erfüllung, so doch mehr als Hoffnung, nämlich fast Gewißheit. Sein Buch, „Der Segen", im Einzelnen mit einer Fülle tauber Zeilen versifizierter Prosa, naturalistischer Geschmacklosigkeiten beschwert, enthält eine Anzahl von reichen Strophen und offenbart, darüber hinaus, eine starke Persönlichkeit voller ethischen Willens und Selbstzucht:

Du gabst mir Mut dich selbst mir zu versagen ....
Denn nicht der Schwachheit, nicht der Notdurft sollen
die heiligen Kräfte willenlos erliegen.
Nein unsre Seelen wollen,
wenn unsere Flügel stark sich biegen,
zusammen in den blütenvollen
Fruchtgarten lebendiger Liebe fliegen.

Alle Liebesgedichte dieses Buches sind rein und stark; fromm vertraut er der Geliebten wie der Natur selbst:

Gib deine Hand. Gib deine Liebe. Gib
mir deine Kraft. Du bist dem tiefsten Leben
näher als ich, bist Mutter allen Seins ...,

Bisweilen erklingen unvergänglich schöne Verse wie dieser:

„Der Abend stirbt. Die Nacht ist anmutvoll.
Ein Wunder wartet, daß es werden soll."

Auch in Vesper ist die dichterliche „schenkende Tugend" lebendig: sein und der Geliebten Lachen soll die Welt gut machen:

„Und die Menschen beten feierlich
die Liebe an und die Sonne und dich."

Den beiden Dichtern, von denen zuletzt gesprochen werden soll, ist eigentümlich, daß bei ihnen nicht das Musikalisch-Gefühlsmäßige herrscht, wie bei Braun und auch bei Vesper, sondern ein Streben nach Bewältigung der Welt vor allem durch Anschauung. Bei jenen ist mehr das Ich, bei diesen mehr das Gegenich, die Welt betont. Leo Sternbergs „Küsten", mehr noch das Buch „Fahnen", zeigten einen Dichter von seltsamer Phantasie, der aber seine Erfindungen und Gesichte nicht auszugestalten vermochte. Ein wenig stärker ist die Gestaltungskraft in dem letzten Bande, den „neuen Gedichten", geworden, aber es sind doch meist schwächere und unoriginellere Motive, deren Bewältigung ihm gelingt. Sternberg dichtet, veröffentlicht mindestens, zuviel, und nur wenige seiner an sich treff-

lichen und oft im eigentlichen Sinn dichterischen Gedanken empfangen eine Form, die ihnen über den Tag hinaus Existenz gewährt. Man hat den Eindruck, als ob diese Ideen erst unter ein dichterisches Notdach gebracht sind, als ob man nun selbst aus eigenem Vermögen die Gestaltung vornehmen müsse. Der Dichter scheint sich vor der Fülle der Funde durch allzu rasches Produzieren retten zu wollen. In diesem Sinne sagt er selbst in dem Gedicht „Aus der Werkstatt":

„Wie viel ist lebensvoll empfunden,
Empfindbar, dennoch nicht belebt!"

Die angearbeiteten Blöcke flehn ihn um Vollendung an, aber immer neue bildhaltige Felsen steigen auf und hindern das Vollenden der früheren. Ein Leser, der an schauender Erfindung Freude hat und etwa gewisse Phantasienotizen Hebbelscher Tagebücher in sich aufzunehmen weiß, wird bei diesem Dichter mancherlei Anregung, hie und da, am ehesten in dem letzten Buche, auch Ausgestaltetes finden. Wunderspiegel sind dem Zelter angeheftet, auf dem er durch den Wald reitet; Schritt für Schritt geht das Tier, die Spieglein blitzen, und die Wälder wandeln mit; oder: der Mond, beflügelt von zwei Wölkchen, blickt wie ein Engelskopf auf alle Wiegen, die über die Erde hin aufgestellt sind; eine Quelle füllt „das wunderbare Grab" und singt aus ihm. Gelegentlich stehen neben solchen phantastischen Gedichten auch rein lyrische, in denen hie und da ein leidenschaftlicher Ton erschallt, wie in dem Gedicht: „Überstandene Nacht":

Horch auf, horch auf! Die Lerche singt!
So brach noch nicht die Nacht herein.
Der Reiter, der die Botschaft bringt,
wird fliegend auf dem Wege sein.

Er trifft auch stille lyrische Töne, wie in dem Gedicht „Regentag", darin die Weise des wundervoll feinen Flaischlenschen Gedichts „So regnet es sich langsam ein" nachklingt, und hie und da verbindet sich lyrischer Ton und Fabulierkraft, wie in diesem, bisher besten, Gedicht Sternbergs: „Das Märchenbuch" (dessen erste Strophen wundervoll rein und klar, dessen Schluß leider wieder nicht völlig abgewartet ist):

Mondlicht hängt weiße Gardinen
ans Fenster — nun ist des Zimmers Nacht
wie ein Birkenwald beschienen
und mein Bett im Wald gemacht . . .

Ich meine, daß ich auf dem Bette
mit Seiten, groß und feierlich,
das Buch der Märchen liegen hätte
und darin läse ich.

Mir über die Schulter schaun zwei Kerzen
und leuchten mir mit goldnem Schein,
ich liege dazwischen;
und, spielende Zwerglein auf dem Herzen,
schlafe ich ein.

Sparsam und sorgfältig produziert Hans Böhm; trotzdem sind auch von seinen Gedichten eine Anzahl entbehrlich. Er ist von Ferdinand Avenarius in die Literatur eingeführt worden, der ihn zuerst im „Kunstwart" mit nachdrücklicher Empfehlung einem größeren Publikum vorstellte. Wie oft in ähnlichen Fällen, beruht diese Sympathie auf einer inneren Verwandtschaft; ja man kann sagen, daß Böhm an Avenarius' eigener Art sich geschult und gebildet hat. Damit ist nicht ausgesprochen, daß Böhm unselbständig ist. Wie Avenarius' Lyrik ist auch diese durchaus norddeutsch. Von Avenarius' wie von Böhms Humor gilt, was Naumann einmal von einem Bilde sagt: „Es ist der brandenburgische Spaß, der wie die Kiefer auf dem Sandfeld wächst," und es gilt auch von ihren ernsten Gedichten. Nichts ist bequem, leicht, willig hergegeben, sondern erackert, heraufgemahlen mit dem Pflug, karg, schwer, aber eben in seiner Kargheit wertvoll. Von Avenarius' Gedichten hat ein Kritiker, dessen eigene Verschen allerdings behend und klingelnd gleiten, gesagt, er dichte in Konsonanten, — eine treffliche Bemerkung, deren Vernunft nur dadurch Unsinn wird, daß sie in tadelndem Sinn gemacht wurde: das Konsonantische ist eben der Ausdruck dieser spröden, selten blühenden, hartbodigen Lyrik. Mit diesen Bemerkungen über Avenarius ist auch Böhm charakterisiert. Wie dieser beherrscht er den Reim nicht mit Leichtigkeit und bevorzugt, vielleicht deshalb, freie Rhythmen. Wie für Avenarius' Vers- und Prosastil das harttonige apostrophierte „es" bezeichnend ist, so auch für Böhm: „Ob's dankbar sich segnet," „Ist's ein Strom? . . . Jetzt erschäumt's" . . . und versunken ist's." Manche Gedichte wie „Am driten Tage" erinnern an Gedichte aus „Lebe", der „Nachtgesang" an manche Mond- und Wolkenstimmungen aus den „Stimmen und Bildern". Die sagenhafte Anschauung vieler Gedichte Avenarius' eignet auch Böhm: Gewitterwolken in der Abendsonne werden ihm zu klar gesehenen phantastischen Märchenlandschaften. Neben den visionären stehen, ebenfalls wie bei Avenarius, idyllisch heitere Stückchen. Im einzelnen ist mancherlei, und wieder Verwandtes wie bei Avenarius, zu bemängeln. Die Bindung durch den Reim, die das Gefühl des unlösbaren Gefüges erzeugt, wird allzuoft vermißt; vieles, was einfach wirken soll, erscheint trocken; der Humor ist manchmal gekrampft, wie in dem grundschlechten „Abendbild" vom Drachen Nacht, der Frau Sonne verschluckt, worauf sie ihn durchsticht; in dem Gedicht „das letzte Quartett" entspricht der letztlich ergiebige Gehalt dem Aufwand an Versen und Vorstellungen nicht; der wunderschöne Rhythmus des einleitenden Gedichtes wird auf eine zwar verstandesmäßig erklärbare, doch das innere Hören nicht überzeugende Weise gewechselt. Andrerseits hat das Buch wesentliche dichterische und menschliche Vorzüge. Überall bestrebt sich Böhm schlicht zu sein; er verzichtet auf alles Schmückende und ist lieber nüchtern als blendend. Seine Lyrik ist durchaus charaktervoll und offenbart ein streng sich selbst erziehendes, sprödes, herbes Wesen. Seine Art ist schamhaft und läßt lieber das Erlebnis erraten, als daß sie es in realer Deutlichkeit ausbreitet. Das Wort des Hebbelschen Hagen über Geiselher kommt einem angesichts dieser Lyrik in den Sinn: „Und eher zeigt sich dir das Mägdlein nackt, als solch ein Jüngling dir das Herz entblößt."

Titel und Verlag der angezeigten Bücher:
Fr. Ollan, Schutt, Berlin, Modernes Verlagsbureau, 1907. — Friedrich Volland, Balladen der Liebe, Axel Junker, Stuttgart. — Felix Braun, Gedichte, Haupt und Hammon, Leipzig, 1908. — Will Vesper, Der Segen. Dichtungen. Buchschmuck von Käte Wäntig, C. H. Beck, München, 1905, 2,40 Mark. — Hans Böhm, Gedichte, München, G. D. W. Callwey, 1906. — Leo Sternberg, Neue Gedichte, J. G. Cotta 1909.

Ernst Lissauer.

Wie ich den Schiller kennen lernte?

Warum soll ich so etwas Dummes zu seinem Jubiläum nicht erzählen dürfen, obwohl es garnichts von ihm und nur ein wenig aus meinem Leben sagt. Ich muß damals noch jung und dumm gewesen sein; es war so in den Zeiten, da man zum erstenmal Rotkäppchen auf lateinisch lesen kann. Wir wohnten in einem neuen Haus, das draußen an der Straße, nicht weit vom Kirchhof mit hohen Pappelbäumen lag, und hatten den ersten Stock im gelegentlichen Wechsel an hohe Herren vermietet, zuerst an unsern Pastor, nachher an einen Gendarm mit Namen Schiller. Das klang wie Schäfer auch und war mir nicht besonders merkwürdig, bis eines Abends der königliche Beamte einen furchtbaren Rausch hatte und seine eigene Frau verprügelte. So arg, daß sie um Hilfe schrie — sie war übrigens eine blonde Madonna, soviel ich mich erinnern kann, und flötete mit ihrer Stimme, wie das die Amseln tun. Mein Vater lief natürlich — weil er immer ein bißchen zornig auf das Unrecht war — die Treppe hinauf und klopfte laut an die Tür, so wie in allerlei Romanen der Wächter des Gesetzes bei irgend einem Sünder plötzlich klopft. Hier aber war es bei dem Wächter selber mit einem Säbel und manchmal einem Gewehr. Er kam gleich furchtbar angeschnaubt, war aber so betrunken, daß er sich auf den Säbel und das Gesetz und seine patentierte Beamtenwürde garnicht mehr besinnen konnte, sondern sich nur immer mit fürchterlichen Worten darauf berief, daß er der große Dichter Friedrich von Schiller und deshalb zu solchen Dingen berechtigt sei.

Es gab damals noch keine Kunsterziehung und ich wußte kaum, was eigentlich ein Dichter war. Ich behielt nur eine gespreizte Vorstellung von etwas Unerhörtem. Und als nicht allzulange danach der Herr Gendarm von Schiller mit seiner blonden Frau ausziehen mußte und ein Lehrer in die Wohnung kam, ein schwarzer, stiller, auch sehr artiger Junggeselle mit Namen Schlurmann: da war mir nichts so interessant an ihm, als daß ich eines Tages auf seinem Bücherbrett sechs Bände mit dem Namen Schiller auf dem Rücken, altgolden in Leinwand eingeprägt, entdeckte. Ich wartete die ersten Ferien von ihm ab, und weil er immer die Schlüssel bei uns ließ, damit wir lüften und seine Pflanzen begießen konnten: so saß ich manchen Abend heimlich mit einem von den Bänden in meiner Kammer und las, was dieser Schiller eigentlich in seinen Büchern hatte. Daß der Gendarm sie nicht geschrieben hatte, bezweifelte ich keinen Augenblick; ich wußte gut, daß er ein Prahler und dieser Schiller als ein ganz anderer gestorben war. Aber als ich danach anfing zu lesen, war mirs doch sonderbar, wie sehr das alles nach dem Gleichen klang. Ich wußte natürlich weder, was ein Aufzug noch ein Auftritt war, und las mit höchst verwirrten Vorstellungen, was da mit abgerissenen Sätzen gesprochen wurde. Hin und wieder kam auch ein Schuß, Bewaffnete traten auf, oder es wurde einer ins Wasser geworfen: aber im Ganzen war es genau so fürchterlich mit hohen Worten wie an dem Abend, da der betrunkene Gendarm sich nicht das Menschenrecht verkürzen lassen wollte, die blonde Frau als Schiller zu verprügeln. Ich las trotzdem so lange, bis ich schließlich wie ein Wässerchen im Gestein so in den Sätzen und Worten stecken blieb; ich kam in einen Klang von Vorstellungen hinein, der in das tägliche Leben unseres Hauses garnicht paßte, und es hat noch lange und bis ins Jünglingsalter hinein gedauert, bis ich mir meinen Schiller von diesem Pathos der Betrunkenheit befreite.

Nachher ging freilich bald die Schule daran, mir einen andern Begriff des Dichters einzuprägen. Der aber war so angefüllt mit Lehrerweisheit, daß ich mich manchmal noch nach meinem Schiller sehnte; so wie man sich des Nachts aus seiner Kammer in wilde und fürchterliche Dinge träumt, wie sie der Tag mit allen Lehrern, Mitschülern und Schulbüchern zu keiner Stunde auch nur ahnen lassen kann. Wilhelm Schäfer.

Mäuselied. Für meine Knaben.

Von Herbert Eulenberg.

Nun, Kinder, stellt die Falle aus
und laßt uns Mäuse fangen
in diesem kleinen runden Haus
mit Törchen und mit Stangen.
Sieben Mäuse in einer Nacht.

Sie haben es voll Spott und List
zu toll bei uns getrieben,
daß nichts im Haus mehr sicher ist
vor diesen kleinen Dieben.
Sieben Mäuse in einer Nacht.

Sie naschten Mehl, sie nahmen Speck,
im Brot sah man die Spuren,
was abends lag, war morgens weg,
weil sies von dannen fuhren.
Sieben Mäuse in einer Nacht.

Sie haben gar zu frech gehaust
beim Kochherd und im Keller.
Die Wäsche haben sie zerzaust,
beschmutzt die reinen Teller.
Sieben Mäuse in einer Nacht.

Drum müssen sie zur Strafe jetzt
in dies Gefängnis gehen,
in das Vielfräßigkeit sie hetzt,
ihr könnt sie morgen sehen.
Sieben Mäuse in einer Nacht.

Dann pfeifen sie: O je, o je!
matt zwischen diesen Stangen
und sehn mit Äuglein klein und weh
die Welt, in der sie sprangen.
Sieben Mäuse in einer Nacht.

Und in der Frühe, wenn es graut,
da wolln wir sie ertränken,
und eh die Sonne wiederschaut
ins stille Grab versenken.
Sieben Mäuse in einer Nacht.

Religiöse Malerei.

Aus dem Berliner Kunstleben.

Schulte hat eine große Ausstellung von Arbeiten Eduard von Gebhardts veranstaltet, die das Lebenswerk dieses verehrungswürdigen und gediegenen Künstlers umfassend und wirkungsvoll veranschaulicht. Der Zufall will, daß zu gleicher Zeit noch zwei andere religiöse Gemälde, eines von einem ganz alten Meister, eines von einem ganz Modernen, zur Stelle sind, und ich kann der Versuchung nicht widerstehen, diese Arbeiten zusammenzuhalten und daran einige Grundfragen der religiösen Malerei überhaupt zu erörtern. Von Corinth findet sich in einer Ausstellung seiner neuesten Arbeiten bei Cassirer eine Kreuztragung; und ebenda ist eine Kopie des Hauptbildes des großen Colmarer Altarwerkes von Mathias Grünewald zu sehen, die der Maler Steiner angefertigt hat. Ich kann diese Kopie nicht beurteilen, da ich leider das Original noch nie gesehen habe, aber gewisse Anzeichen und Eigenschaften lassen darauf schließen, daß sie eine sehr gute Arbeit ist. Diese drei Maler von religiösen Gegenständen gehören zwei ganz verschiedenen Familien an, deren eine Corinth vertritt, während Grünewald und Gebhardt zur anderen zu zählen sind. Man kann nämlich die Maler, die religiöse Stoffe behandelt haben, ganz allgemein in zwei Gruppen einteilen: in solche, denen das religiöse Motiv nur ein Stoff, und in solche, denen es ein Erlebnis ist. Aber beruht diese Einteilung auf mehr, als — bestenfalls! — einer recht vagen Empfindung? Ich meine doch. Der Maler, dem der religiöse Vorwurf nur ein Stoff, ein Malmotiv ist, kann ihm gewiß allerlei gute Wirkungen abgewinnen, ja er kann ihn sogar zu höchster künstlerischer Lebenskraft steigern — nur wird diese Lebenskraft durchaus nicht religiöser Art sein. Wir haben dafür ein großes Beispiel in Tizian, dessen Madonnen fast sämtlich, dessen andere religiöse Bilder zum Teile eine erhöhte Existenz zur Darstellung bringen, deren Sphäre jedoch keine geistige und also auch keine religiöse ist. Es ist eine Existenz von erhöhter Vornehmheit, erhöhter Feinheit, erhöhtem Geschmacke; Giorgione hat den venezianischen Geist im Tiefsten begriffen, als er die Schilderung dieses erhöhten Seins resolut auf den Boden weltlicher Stoffe übertrug. Mit Tizian teilt Corinth so viel, daß auch er den religiösen Stoff nicht religiös erfaßt hat. Die Menschen auf seiner Kreuztragung zeigen die Gebärden großer Erregung und lebhaften Schmerzes — aber auch nur die Gebärden; es ist Grimasse, Maske, Theater. Keinerlei geistige Kraft wird erkennbar, durch die die Darstellung inneren Halt, organisches Dasein, lebendige Einheit gewänne; warum sind diese Menschen hier vereinigt? weil der Maler die Modelle gehabt hat. Und leider besteht diese Marklosigkeit in Corinths Bilde nicht allein in dem Mangel an religiösem Gehalte, sondern es ist eine allgemeine und vollständige künstlerische Marklosigkeit. Trocken, hart und unfein in der Farbe, ungeschickt in der Raumbehandlung, flüchtig und unzuverlässig in der Formgebung, kann das Bild um so mehr als ein typisches Beispiel der künstlerischen Begriffsverwirrung von heute gelten, als es dem Maler, wie bekannt, keineswegs an Talent gebricht. Ich würde nicht der Pharisäer sein, ihn zu schelten, behandelte er den Stoff in irgend einem kühnen und freien Geiste, der nicht religiöser Natur wäre; aber ein Bild ohne allen Geist ist freilich gerade bei diesem Stoffe besonders unerträglich. — Ein Maler, dem der religiöse Gegenstand ein persönliches Erlebnis geworden ist, gibt in seinem Bilde allemal, als den Niederschlag seines Erlebens, auch seine religiöse Stellung bestimmt kund. Man kann das Glaubensbekenntnis der Lionardo, Michelangelo, Dürer, Rubens, Rembrandt von ihren Werken ablesen. Das gilt auch für Gebhardt. Sein Glaube ist der eines festen und entschiedenen Bekenntnisses zu den heiligen Begebenheiten, wie sie uns überliefert worden sind. Sie sind für ihn unmittelbare und unantastbare Wirklichkeit, und als solche strebt er sie darzustellen. Darum verschmäht er das diese Wirklichkeit mildernde und zurückschiebende romanische Schönheitsideal, erfüllt seine Schilderungen mit dem Blute eines kräftigen Realismus und sucht ihnen auf alle Weise eine lebendige und nachdrückliche Gegenwärtigkeit zu sichern. Hierin berührt er sich nun mit Meister Grünewald, der den Tod Christi mit einer furchtbaren und erschütternden Wirklichkeit dargestellt hat, die ohne Seitenstück in der Geschichte ist. Des weiteren aber geht das Verfahren der beiden Künstler auseinander, und zwar in einer Weise, die für beider Persönlichkeit sehr charakteristisch ist. Zunächst in der Farbe. Grünewald nämlich stellt in viel intensiverem Maße als Gebhardt dies mächtigste aller Kunstmittel der Malerei in den Dienst des Ausdrucks. Unheimlich schwarzgrün ist der weite Himmel, fahlgrün der Fluß, der am Fuße des Hügels Golgatha dahinströmt, düster die Erde, und von diesen dunklen Massen hebt sich die grünlichgelbe Gestalt des Gemarterten am Kreuze wie eine schreckliche Vision, höchst wirklich und dennoch gespensterhaft, ab. In den Gestalten, die zu beiden Seiten dem Vorgange beiwohnen, dominieren große Flächen von tiefem Rot und von leuchtendem Weiß, und wie diese Akkorde einander aufnehmen, scheinen sie leidenschaftlichen Schmerz und banges Flehen auszuströmen. Die ungeheure Gewalt der Charakteristik der Leidensszene ist auf diesem Bilde, dessen Schöpfer Bock mit Recht als den größten deutschen Koloristen rühmt, in Farbe und Form gleichermaßen wirtsam. In Gebhardts Bildern hingegen (wenigstens gilt das für die große Mehrzahl) finden sich wohl gute koloristische Partieen, aber die Farbe ist nicht als geistiges Ausdrucksmittel verwandt. Sie legitimiert sich nicht, wie bei Grünewald, als notwendiges Organ des Bildgedankens, sondern es ist Farbe an Farbe gesetzt, ohne daß sie zur Einheit zusammenwachsen. Sodann ein Zweites. Auf Grünewalds Bilde sind die beiden Gruppen links und rechts vom Kreuze ganz verschiedenartig charakterisiert. Links die höchste Erregung des Schmerzes und der Verzweiflung: Magdalena, die entsetzt die Hände ringt, Maria, die in Johannis Armen zusammenbricht. Rechts monumentale Ruhe: der Täufer, der mit ausgerecktem Zeigefinger auf den leidenden Heiland weist, das unschuldige Lamm, das sein Blut in den Kelch vergießt. Links der rein menschliche Gehalt des Vorgangs; rechts der Hinweis auf die höhere Notwendigkeit und den dauernden Wert des Opfertodes. Links Tod und Verzweiflung, rechts Erfüllung und Erlösung. Diese Gedanken hat Grünewald allerdings nur durch die naive Verwendung dogmatischer Motive und Gestalten und mithin nicht durch rein und restlos künstlerische Mittel auszudrücken vermocht; dennoch ist diese Seite seiner Darstellung ungemein wichtig, weil sie die Vertiefung und Vergeistigung des Vorganges im religiösen Sinne bedeutet, weil sie vom Tode auf die Auferstehung hinweist. Eben diese Vergeistigung aber vermisse ich in Gebhardts Bildern. Wenn er die Heilung des Gichtbrüchigen oder die Austreibung aus dem Tempel schildert, so zeigt er die physische Wundertat und einen Christus, der ergrimmt die Peitsche über dem Krämervolke schwingt; und sein Moses haut mit einem Knüppel derb auf den Stein, um ihm Wasser zu entlocken. Aber das Wunderbare am Wunder ist nicht der physische Vorgang, sondern das Geistige, Übersinnliche, und der ewige religiöse Gehalt der erwähnten Begebenheiten liegt in ihrem geistigen, ihrem symbolischen Sinne: in dem Gedanken der Reinigung des religiösen Denkens vom Gewinn- und Erdengeiste, in der Erhebung des krüppelhaften Menschenwesens zum Leben im Geiste durch die göttliche Wahrheit. Die Aufgabe, dem ewigen geistigen Gehalte der heiligen Legenden die künstlerische Darstellbarkeit abzugewinnen, sie in der Kunst und durch die Kunst fortgesetzt zu immer höherer Geistigkeit zu entwickeln, bildet den Inhalt und das Problem einer wahrhaft modernen religiösen Kunst. Albert Dresdner.

Prachtwerke.

Ein richtiges Prachtwerk mußte früher auf Deckel und Rücken schrecklich viel Ornamente in geprägtem Gold haben, möglichst in Renaissance-Formen; denn das war die Zeit seiner Erfindung. D. h., die richtige Renaissance machte im Prachtstil ihrer Gesinnung auch Prachtbücher; Prachtwerke wurden aber erst daraus, als des alten Deutschen Reiches Herrlichkeit auch in den neudeutschen Verlegern der siebziger Jahre erwachte und die Begeisterung des deutschen Volkes in Nibelungen- und Gudrunliedern, in „illustrierten" Klassikern und Anthologien „von Künstlerhand geschmückt" zu einträglichen Weihnachtsgeschäften führte.

Das ist nun alles glücklich vorüber; wir bemerken, daß wir statt der alten Herrlichkeit die strenge Gegenwart des neuen Reiches haben, mit neuen Kämpfen auf Tod und Leben, neuen Sehnsüchten und Enttäuschungen, und auch mit neuen Prachtwerken. Die aber eigentlich das Gegenteil sind, weniger prächtig als gediegen sein wollen und selbst den Luxus — der den der vergangenen Jahrzehnte umsoviel übersteigt, als der nationale Reichtum seitdem gewachsen ist — eher in asketische als prächtige Einbände stecken. Was im Kunstgewerbe die neue Gesinnung anzeigt: Kostbarkeit des Materials und Gediegenheit der Arbeit, das

zeichnet auch die neuen Prachtwerke aus. In der Qualität des Papieres, in der Echtheit des Einbandmaterials und in der Sauberkeit des Druckes steckt ihre Pracht und noch in einer Kleinigkeit, die bei den alten Prachtwerken ziemlich vergessen war: im Geschmack.

Es mag für viele andere Dinge mehr gelten als wir modernen Menschen meinen, daß sich der Geschmack nur geändert nicht gebessert habe: für das Buch gilt es darum nicht, weil es überhaupt erst wieder in den Arbeitskreis der Kunst gezogen wurde. Was Menzel und andere illustrierten, ist als Zeichnung natürlich Kunst gewesen, aber auch nur so; wie aber das Buch gedruckt wurde, wie der Satzspiegel zum Format oder das Papier zum Einband stand: das interessierte sie kaum; oder wenigstens nicht als besondere Kunst, ihr Geschmack war — wenn er überhaupt mitbestimmen durfte — nur in der Gebundenheit industrieller Tradition erlaubt. Seitdem aber die englischen Vorbilder in Deutschland bekannt wurden und die Künstler auch bei uns anfingen, statt der Illustrationen und Ornamente das ganze Buch nach ihrem Geschmack zu bestimmen, hat das Prachtwerk rasch der sogenannten Luxus-Ausgabe weichen müssen.

Heute weiß jeder Gebildete in Deutschland, was wir in dieser Beziehung dem Insel-Verlag verdanken müssen, der bis jetzt die unbestrittene Führung hat und uns immer wieder mit edel ausgebildeten Büchern überrascht. Ihm sind andere Verleger rasch gefolgt, und die Hochflut von teuren Klassiker-Ausgaben ist fast der früheren an sogenannten Volksausgaben gleich. Aus Vorliebe für Prachtwerke muß in wenigen Jahren eine stürmische Freude an guten Büchern in unser Volk geflossen sein, sonst wäre die ununterbrochene Folge der Luxus-Ausgaben eine unerhörte Verschwendersucht der Verleger. Daß allein von Goethes Werken neben der Großherzog Wilhelm-Ernst-Ausgabe (Insel-Verlag) und der neuen Tempel Ausgabe (Tempel-Verlag) mit 30 Leinenbänden zu 3 Mark und all den übrigen Pracht-Ausgaben gleichzeitig die neue Propyläen-Ausgabe in vierzig Bänden angekündigt werden kann (Verlag Georg Müller, München), die zusammen in Leinen 240 Mark, in Halbleder 280 Mark, und in der Luxus-Ausgabe (200 Exemplare) 960 Mark kostet: das ist ein tätlicher Optimismus, der ohne günstige Erfahrungen mit dem deutschen Publikum garnicht denkbar ist. Zumal gleichzeitig im Insel-Verlag eine Goethe-Ausgabe in sechs Bänden herausgekommen ist, an der trotz dem billigen Preis von 6 Mark für die ganze Ausgabe der Verlag keinen seiner Vorzüge gespart hat.

Drollig ist nun freilich, wie die alte Prachtwerk-Idee aus den Köpfen einiger Verleger immer noch nicht schwinden will: so erscheinen z. B. die vortrefflichen „Klassiker der Kunst" (Deutsche Verlagsanstalt) in einer goldbeschnittenen Kaliko-Ausgabe, die nicht äußerlich günstig wirkt und dem gediegenen Inhalt entsprechend geändert werden sollte. Ganz mißraten sind „die Bücher der Bibel" mit Zeichnungen von E. M. Lilien (Verlag Georg Westermann, Braunschweig), und selbst die kostbare Shakespeare-Ausgabe in zehn Bänden (Verlag Georg Bondi, Berlin), der einzelne Leinenband 7,50 Mark, der Lederband 9,50 Mark, leidet etwas an der prachtwerkmäßigen Aufmachung, wofür freilich mehr der Künstler (Melchior Lechter) als der Verleger verantwortlich scheint; da eigentlich nur die verrankten Umrahmungen stören, während das federleichte Papier und der Druck von tadelloser Güte sind. Als schlimmes Beispiel aber sei das Nibelungen-Werk von Hermann Hendrich im Verlag von J. J. Weber genannt, an dem der Verleger freilich nur das verschuldet hat, daß er diese Dekorationen für Kunstwerke hielt und sie dem deutschen Volk aufzutischen wagte.

Was im übrigen das Prachtwerk vollkommen ändern mußte, ist der schnelle Fortschritt der modernen Vervielfältigungskünste. Ohne den modernen Netzdruck wären die genannten „Klassiker der Kunst" für den geringen Preis garnicht denkbar, und daß der Verlag E. A. Seemann eine Kunstgeschichte herausbringen kann, in der es nur farbige Abbildungen gibt: ist wirklich ein Triumph der modernen Buchdruckkunst. Mit den farbigen Nachbildungen alter Meister im Verlag Fischer & Franke scheint die Qualität der Gravüre auch in der Farbigkeit erreicht, und was die Reichsdruckerei in Faksimile-Wiedergaben von Handzeichnungen bietet, könnte in der Vollkommenheit jeder Fälschung dienen. Seitdem man auf sogenanntem mattem Kunstdruckpapier drucken und dadurch den unangenehmen Kleisterglanz vermeiden kann, ist auch die Netzätzung „qualitätsreif" geworden. Hierfür ist „Die alte deutsche Malerei" (Verlag von Eugen Diederich, Jena) ein wahres Musterbeispiel geworden. Wenn auch einige der 200 Abbildungen nicht ganz dem Mangel dieser Druckart entgangen sind, in der Tiefe stumpf zu werden: im Ganzen scheint mir dieses Werk (es kostet gebunden 4,50 Mark) von allen Weihnachtsgeschenken der „Prachtwerkbranche" in diesem Jahr am schönsten. Es wirkt edel bis zur letzten Seite, und da die Auswahl den vergessenen Reichtum der altdeutschen Malerei an schönen und teilweise sogar ziemlich unbekannten Bildern zeigt und da der Text von Ernst Heidrich mit Klugheit geschrieben wurde, wäre von diesem Band besonders zu wünschen, daß er in deutschen Häusern sich einbürgere.

Und weil ich damit den Zweck dieser kleinen Glosse verraten habe, aus der Fülle solcher Prachtwerke einige vor Weihnachten zu nennen, möchte ich diesem billigen Geschenkwerk gleich ein kostbares, auch aus deutschem Kunstbesitz, anfügen: die „Handzeichnungen Schweizer Meister des XV. bis XVIII. Jahrhunderts". Das sind 180 Tafeln im Format von 30:40 cm, von denen allein 45 auf Hans Holbein d. J. kommen. Die meisten sind dem Original entsprechend getönt oder farbig, einige wie das Brustbild eines jungen Mannes von Ambrosius Holbein und das unvollendete Bildnis eines jungen Weibes von Hans Holbein sind Farbendrucke von wundervoller Wirkung. Hier ist einmal der Wert des abgebildeten Materials, die Sorgfalt der Auswahl (durch Dr. Paul Ganz, den Konservator der Öffentlichen Kunstsammlung zu Basel) und die Güte der Reproduktion gleichwertig, sodaß im wörtlichen Sinn ein Prachtwerk entstanden ist: zwar durch seinen Preis (120 Franken) nur für einen wohlhabenden Kunstfreund, aber für den von aparter Wirkung.

Und um mit einem besonders amüsanten Buch ein drittes Prachtwerk zu nennen: Bei S. Fischer, Berlin, ist die „Spanische Reise" von Meier-Gräfe als Buch erschienen mit 111 Abbildungen, die gleichfalls auf mattem Kunstdruckpapier gedruckt sind: ein Band von 421 Seiten, der hübsch kartoniert 12 und gebunden 14 Mark kostet. Die deutschen Kunstfreunde wissen schon, daß darin Velasquez abgesetzt und der heimliche König Grecco gekrönt wird; aber im Grunde ist dieser Schlager für das Buch ganz gleich: es könnte auch Manet oder Liebermann betreffen: die Hauptsache ist der amüsante Schriftsteller Meier-Gräfe, der sich in Spanien mit modernen Augen umgeguckt und ganz verteufelt freches Zeug aufgeschrieben hat. Was Viele von Muther erhofften, ist Meier-Gräfe geworden, das Gegenteil vom Kunstgelehrten; ein Kunstschriftsteller, so etwa wie der vielgeschmähte Heinrich Heine auch war: das Einzelurteil mag falsch sein und der einzelne Vergleich hinken, aber im Ganzen bringt er mit seinen sprudelnden Einfällen Land und Kunst und Leute nahe, wie wenn man das Buch als eigene Reiseerinnerung auf irgend eine phantastische Weise selber erlebt hätte.

Es gibt gewiß noch viel schöne Prachtwerke in diesem Jahr, aber wenn mich einer fragte „in den drei verschiedenen Preislagen": von mir aus würde ich ihm zuerst diese drei nennen. S.

Das Kunstgewerbe.

Wir haben uns und hoffentlich auch unsern Lesern das Vergnügen gemacht, aus dem „Kunstgewerbe" von Oskar Bie die flottgeschriebene Studie über den Stuhl herauszunehmen und mit einer Reihe von Abbildungen zu illustrieren. Leider mußten wir, um viele Abbildungen zu geben, an dem Text nicht unwesentlich kürzen, was uns wiederum der Autor nicht verübeln möge. Das „Kunstgewerbe" ist das XX. Bändchen der „Gesellschaft", die unter der sorgsamen Leitung von Martin Buber im Verlag von Rütten & Loening erscheint und hier schon mehrmals sehr empfohlen wurde. Von allen modernen Monographien-Sammlungen die überlegteste, in vielen Bändchen nicht nur mit Gründlichkeit sondern auch mit jenem Geist geschrieben, der über die Fachwissenschaft sich kühn hinauswagt. Bändchen wie „Der Staat" von Franz Oppenheimer oder „Die Sprache" von Fritz Mauthner sind Ereignisse, die in der Zukunft als Leumundszeugnisse für unsere Gegenwart Bedeutung haben werden. Noch einmal vor Weihnachten auf die Sammlung hinzuweisen, war die eigentliche Absicht unseres Abdrucks; für einen denkenden modernen Menschen muß es eine Freude sein, sie ganz oder in einzelnen Bändchen zu besitzen. S.

Verantwortlich: Wilhelm Schäfer, Verlag der Rheinlande G. m. b. H. Druck A. Bagel, Düsseldorf. Papier: J. W. Zanders, B.-Gladbach.
Alle für die Redaktion bestimmten Sendungen sind an den Herausgeber W. Schäfer, Vallendar, erbeten.
Für unverlangte Manuskripte und Rezensionsexemplare wird keine Verpflichtung übernommen.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00611 9305